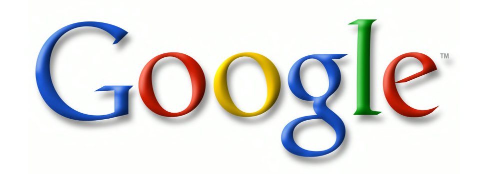


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

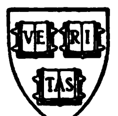
+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Mus 284.3.5

NAUMBURG BEQUEST



THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

DATE DUE

FEB 19 1973
NOV 4 1977
JUN 5 1991
JUN 02 1993
OCT 15 1993
FEB 5 1980
DEC 20 1993
OCT 17 1994
CARRELL #325
JAN 16 1987
SEP 16 1994
FEB 27 1986
APR 29 1988
JUL 13 1988
MAR 5 1991

GAYLORD PRINTED IN U.S.A.

NP 34.

MICROLOGUS GUIDONIS

)E DISCIPLINA ARTIS MUSICAE

d. i.

Kurze Abhandlung Guido's

über

die Regeln der musikalischen Kunst

übersetzt und erklärt

von

Mich. Hermesdorff,

m-Organist und Musik-Director, Lehrer des Gesanges an der Dom-Musikschule, sowie des
orals und liturg. Gesanges am bischöflichen Priester-Seminare, Präsident des Diözesan-
lien-Vereins Trier und des Choral-Vereins zur Erforschung alter Choral-Handschriften.

Mit einer autographischen Beilage.



TRIER, 1876.

Commissions-Verlag der J. B. Grach's Buchhandlung.

Mus 284.3.5

Druck der M. Leistenschneider'schen Buchdruckerei in Trier.

HARVARD UNIVERSITY

OCT 27 1967

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Baron 8/1/66 Naumburg

Einleitung.

In der Geschichte der Musik hat der Name Guido's von Arezzo eine solche Berühmtheit erlangt, daß es für jeden Musiker von größtem Interesse sein muß, dessen Schriften näher kennen zu lernen. Neben der „Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa", welche insofern ein besonderes Interesse bietet, als sie abgesehen von dem musikalischen Inhalte auch das meiste Licht über Guido's Person und Lebensverhältnisse verbreitet, ist die bedeutendste Schrift Guido's dessen Micrologus; denn von den übrigen Schriften geben die Tractate: „Musicae Guidonis regulae rhythmicae in antiphonarii sui prologum prolatae" und „Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu identidem in antiphonarii sui prologum prolatae" den Inhalt des Micrologus nur in anderer Form wieder, während von den Abhandlungen: „Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu gregoriano in multis locis" und „Quomodo de arithmetica procedit musica", letztere wohl überhaupt nicht von Guido herrührt, erstere aber vielfach mit Zusätzen späterer Zeit versehen ist. Für uns aber hat die Kenntnißnahme grade des Micrologus ein um so höheres Interesse, als Guido selbst am Schlusse der oben angeführten Epistola seine Schüler auf das Studium desselben, als eines ausführlicheren Handbuches über die Theorie der Musik hinweist und wir also in demselben einen zuverlässigen Aufschluß über den

Stand der Tonkunst im 11. Jahrhunderte erhalten von einem Manne, der von seinen Zeitgenossen schon als der hervorragendste und bedeutendste Kenner und Förderer der musikalischen Kunst angesehen und als solcher eben so sehr geehrt und gerühmt, wie andererseits beneidet und verfolgt wurde. — Unserer Uebersetzung haben wir den Text zu Grunde gelegt, wie er von Fürstabt Gerbert in seinem Werke: „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum“ nach Handschriften der Bibliothek seines Klosters St. Blasien, verglichen mit zwei Handschriften von St. Emeram, mit einer von Admont und mit Fragmenten von Ottenbeuren und Cassini, zuerst veröffentlicht wurde. Durch die Güte unseres sehr geehrten und lieben Freundes, des geistl. Rathes Herrn R. Schlecht in Eichstädt sind wir jedoch in Stand gesetzt, diesem Texte Gerbert's die abweichenden Lesearten nach Cod. latin. 9921 (Ottenbur.), Cod. 14,663 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek und Cod. 14,965a und b in Anmerkungen beizufügen, welche zur Klarstellung des Sinnes vielfach wesentlich beitragen, für welche wir demnach dem genannten Herrn zu tiefem Danke uns verpflichtet fühlen.

Der Verfasser.

MICROLOGUS GUIDONIS

De Disciplina Artis Musicae.

MICROLOGUS GUIDONIS

DE DISCIPLINA ARTIS MUSICAE.



Gymnasio musas placuit revocare solutas,
Ut pateant parvis, habitae vix hactenus altis.[1])
Invidiae telum perimat dilectio caecum:
Dira quidem pestis tulit omnia commoda terris.
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Epistola

Guidonis monachi ac Musici

ad Teudaldum Episcopum suum

de Disciplina artis musicae[2]).

Divini timoris, totiusque prudentiae fulgore clarissimo ac dulcissimo Patri et reverendissimo Domino Theodaldo

---

[1]) Cod. lat. 9921 Mon. Ottenbur. hat die beiden ersten Zeilen des Akrostichon's mit Noten in Buchstaben überschrieben folgendermaßen:

d e♮c d d f c d gdfcdd dacd
Gymnasio musas placuit revocare solutas,
d efg add gef d fc d dacd
Ut pateant pavidis habitae vix hactenus altis.

[2]) Cod. 14965 b liest hier: Jncipit Micrologus Guidonis in musica vel pta. G. ad t. ePm˜. (epistola Guidonis ad Teudaldum Episcopum)

[3]) Nach der Sitte der damaligen Zeit führt sich der Verfasser in einem Akrostichon ein, welches in leisen Andeutungen die Hauptzüge seines musikalischen Lebens und Wirkens wiedergibt. Schon seit Hucbald und früher noch hatte man sich bemüht, eine Tonschrift zu gewinnen, wodurch die Melodien ihrer Materie nach unzweifelhaft und sicher festgestellt würden; in einem edlen Wettstreite hatte man durch die verschiedenartigsten Versuche dieses Problem

Kurze Abhandlung Guido's
über die Regeln der musikalischen Kunst.

Geistigem Wettstreit gelang's zu erneu'n fessellose Gesänge,
Und den Kleinen sind klar, die bisher kaum die Alten erfaßten,
Immerhin möge die Lieb' die Geschosse des Neides vernichten;
Denn alles Glück führte weg diese furchtbare Pest von der Erde.
Ordnend an erster Stell' schrieb sich hin, der die Zeilen gedichtet.[3])

Brief
Guido's, des Mönchen und Musikers
an Teudaldus,[4]) seinen Bischof,
über die Regeln der musikalischen Kunst.

Dem durch den Glanz der Gottesfurcht und jeglicher Weisheit sehr berühmten und sehr geliebten Vater und Hochwürdigsten

---

zu lösen gesucht; Guido endlich ist es gelungen, in diesem Wettstreite als Sieger hervorzugehen und die fessellosen d. h. durch keine fixirte Tonschrift bisher genau festgestellten Gesänge schriftlich so darzustellen, daß sie von Knaben sofort klar und richtig erfaßt werden, sie, die bisher von sehr achtbaren, tüchtigen Sängern nach jahrelanger traditioneller Uebung kaum sicher im Gedächtnisse festgehalten werden konnten. Der Verfasser gedenkt hierbei des Neides und der Verfolgung, die ihm seine Erfindung eingebracht und wünscht, daß endlich die Liebe vernichten möge die giftigen Pfeile dieser blinden Leidenschaft und so die Vortheile seiner Erfindung das Gemeingut Aller würden. (cf. Epist. Guid. de ign. cantu.)

4) Theudaldus, Theodaldus, Theobaldus, Bischof von Arezzo vom Jahre 1014 bis 1037. Nach Baronius (ad ann 1022 n. 22) soll Guido den Micrologus in seinem 34. Lebensjahre unter Papst Johann XX (XIX), der nach Benedict VIII. von 1024 bis 1038 auf dem päpstlichen Stuhle saß, geschrieben haben, Joanne XX gubernante ecclesiam. micrologum suum edidit Guido),

Sacerdotum ac praesulum dignissimo, Guido suorum monachorum utinam minimus, quidquid servus et filius.

Dum solitariae vitae saltem modicam exsequi cupio quantitatem, vestrae benignitatis dignatio ad sacri verbi studium meam sibi sociari voluit parvitatem: non quod desint vestrae excellentiae multi maximi spiritales viri et virtutum effectibus abundantissime roborati, et sapientiae studiis plenissime adornati, qui et commissam plebem una vobiscum competenter erudiant et Divinae contemplationi assidue et frequenter inhaereant: sed ut meae parvitatis et mentis et corporis imbecillitas miserata vobis vestrae pietatis et paternitatis fulciatur munita praesidio: ut si quid mihi divinitus utilitatis accesserit, vestro Deus imputet merito. Qua de re cum de ecclesiasticis utilitatibus ageretur, exercitium musicae artis, pro quo favente Deo non incassum desudasse me memini, vestra jussit auctoritas proferre in publicum: ut sicut ecclesiam beatissimi Donati episcopi et martyris, cui Deo auctore jure vicario praesidetis, mirabili nimium schemate peregistis, ita ejusdem ministros ecclesiae honestissimo decentissimoque quodam privilegio cunctis pene per orbem clericis spectabiles redderetis. Et revera satis habet miraculi et optionis, cum vestrae ecclesiae etiam pueri in modulandi studio perfectos aliorum usquequaque locorum

---

anno trigesimo quarto aetatis), also etwa um das Jahr 1024 oder 1025 und zwar auf Geheiß des Bischofs von Arezzo, an dessen Kirche Guido bereits geraume Zeit hindurch den Musikunterricht nach dieser seiner neuen Methode

Herrn **Theodaldus**, dem Würdigsten der Priester und Bischöfe, Guido der Geringste seiner Mönche, sein Diener und Sohn.

Während ich wenigstens in geringem Umfange die Uebungen eines einsamen Lebens auszuführen mich sehne, hat die Gunst Ew. Gnaden meine Wenigkeit zum Studium des göttlichen Wortes sich zu verbinden geruht, nicht, als ob Ew. Hoheit es mangelte an vielen, höchst angesehenen, geistvollen Männern, die vollauf erstarkt in Uebung jeglicher Tugend und aufs reichlichste geziert mit den Schätzen jeglicher Weisheit zugleich mit Ihnen das anvertraute Volk in angemessener Weise unterrichteten und der göttlichen Betrachtung beständig und unermüdlich nachhingen; — sondern damit die geistige und körperliche Schwäche meiner geringen Person, mit der Sie in Ihrer Güte Mitleid haben, und die Sie mit Ihrem väterlichen Schutze umgeben, eine feste Stütze erhalte, so daß, wenn ich durch die Gnade Gottes in irgend etwas von Nutzen sein sollte, Gott Ihrem Verdienste es anrechnen möge. Als man demnach über das Beste der Kirche Berathungen pflog, da ertheilten Ew. Gnaden den Befehl, daß eine Arbeit über die musikalische Kunst, mit der ich, so Gott will, wohl nicht vergebens mich geplagt zu haben denke, der Oeffentlichkeit übergeben werde: damit Sie, wie Sie selbst die Kirche des heiligen Bischofs und Martyrer's Donatus, der Sie durch die Gnade Gottes als dessen Stellvertreter nun vorstehen, mit gar staunenswerther Hoheit und Festigkeit fortgeführt haben, so auch die Diener dieser selbigen Kirche gewissermaßen dem Clerus der ganzen Welt durch einen sehr ehrenvollen und geziemenden Vorrang zur Bewunderung hinstellten. Und in der That, schon genug des Bewunderungswürdigen und Nachahmungswerthen hat sie darin, daß die Knaben Ihrer Kirche in der Gesangsfertigkeit selbst die tüchtigsten in dieser Kunst ergrauten Männer aller andern Orte ohne Ausnahme übertreffen; die

---

gelehrt haben muß, da, wie weiter unten erwähnt wird, die Kirche von Arezzo unter andern auch dadurch eine große Berühmtheit vor allen übrigen Kirchen bereits erlangt hatte, daß der Gesang von Knaben sicherer und trefflicher ausgeführt wurde, als sonst aller Orts von den in dieser Kunst ergrauten Sängern.

superent senes, vestrique honoris ac meriti perplurimum cumulabitur celsitudo, cum post priores patres tanta ac talis ecclesiae per vos studiorum provenerit claritudo. Itaque quia vestro tam commodo praecepto nec volui contraire, nec valui, offero solertissimae paternitati vestrae Musicae artis regulas, quanto lucidius et brevius potui, a philosophis explicatas; nec tamen eadem via ad plenum, neque eisdem insistendo vestigiis: id solum procurans, quod ecclesiasticae prosit utilitati, nostrisque subveniat parvulis. Ideo enim hoc studium hactenus latuit occultatum, quia cum revera esset arduum, non est a quolibet humiliter explanatum. Quod qua occasione olim aggressus sim, quave utiliate et intentione perpaucis absolvam.

Explicit epistola.

Incipit Prologus ejusdem in Musicam. [1]

Cum me et naturalis conditio et bonorum imitatio communis utilitatis diligentem faceret, cepi inter alia studia musicam tradere pueris. Tandem adfuit mihi divina gratia, et quidam eorum imitatione chordae, nostrarum notarum usu excercitati, ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum spectaculum plurimis praeberetur; [2]) quod tamen, qui

[1]) In Codex 14965 b fehlt die Ueberschrift: Incipit prologus etc.

[2]) Gegenüber den damaligen Verhältnissen, denen zufolge die Sänger nur mit Hülfe eines Lehrers durch Vor- und Nachsingen die Gesänge traditionell sich aneigneten und, wie Guido selbst im Folgenden sagt, trotz hundertjährigem Studium keine Sicherheit im Gesange erlangen konnten, mußte allerdings die neue Methode Guido's mit ihren bedeutenden Erfolgen das größte Staunen Aller hervorrufen. Der Ruf Guido's verbreitete sich auch

Höhe Ihrer Ehre und Ihres Verdienstes wird aber noch bedeutend vermehrt dadurch, daß nach allem Streben unserer Vorfahren ein so hoher und so vorzüglicher Glanz der Wissenschaft grade durch Sie der Kirche erwachsen ist. Weil ich demnach Ihrem so wichtigen Auftrage weder entgegen sein wollte noch konnte, so widme ich Ihrer höchst kunstliebenden, väterlichen Zuneigung diese Regeln der musikalischen Kunst, welche ich so klar und kurz als möglich im Anschluß an die Philosophen entwickelt habe, ohne jedoch vollständig weder im Ganzen noch im Einzelnen denselben zu folgen; denn mein Haupt-Augenmerk war nur, sowohl der Kirche von Nutzen, wie auch unsern Kleinen behülflich zu sein. Nur deshalb war ja diese Wissenschaft bisher verborgen und ungekannt, weil sie, an sich in der That schwierig, von Keinem in einfacher Weise dargelegt wurde. Bei welcher Veranlassung aber ich diese Arbeit unternommen, in welcher Absicht und mit welchem Erfolge, will ich hier in kurzen Worten erklären.

Ende des Briefes.

Vorrede.

Da sowohl natürliche Neigung wie auch das ermunternde Beispiel guter Menschen mich zu einem besondern Liebhaber gemeinnütziger Thätigkeit machte, so fing ich neben andern Lieblingsbeschäftigungen auch an, Knaben in der Musik zu unterrichten. Dabei kam mir die göttliche Gnade zu Hülfe, so daß einige unter ihnen mit Anwendung des Monochordes und bei tüchtiger Uebung im Gebrauche unserer Noten noch vor Ablauf eines Monates im Stande waren, nie gesehene und nie gehörte Gesänge auf den ersten Blick mit einer solchen Sicherheit abzusingen, daß sie den Meisten ein Gegenstand höchster Bewunderung wurden.[2] Uebrigens begreife ich nicht, mit welcher

---

bald der Art, daß selbst Papst Johannes XX. durch drei Gesandte ihn zu sich rufen und seine Methode sich erklären ließ und nicht eher ruhte, bis er selbst einen Vers, den er bisher noch nicht singen gehört, erlernt hatte, wie dieses Guido in seinem an den Mönchen Michael gerichteten Briefe de ignoto cantu selbst berichtet.

non potest facere, nescio qua fronte se musicum vel cantorem audeat dicere. Maxime itaque dolui de nostris cantoribus, qui etsi centum annis in canendi studio perseverent, numquam tamen vel minimam antiphonam per se valent efferre, semper discentes, ut ait Apostolus et numquam ad perfectam hujus artis scientiam pervenientes. Cupiens itaque tam utile nostrum studium in communem utilitatem expendere, de multis musicis argumentis, quae adjutore Deo per varia tempora conquisivi, quaedam, quae cantoribus proficere credidi, quanta potui brevitate perstrinxi; quae enim de musica ad canendum minus prosunt, aut si quae ex his, quae dicuntur, non valent intelligi, nec memoratu digna judicavi, non curans de his, si quorumdam animus livescat invidia, dum quorumdam proficiat disciplina.

Explicit prologus.

---

[1]) Guido hielt mit seinem Urtheile über die Musiker und Sänger seiner Zeit nicht sehr zurück, und scheint besonders auch hierdurch neben den Neidern seines Ruhmes manche persönliche Feinde sich bereitet zu haben, über die er in der mehrfach bereits erwähnten Epistola sich beklagt. Seine Schrift: „Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu“ beginnt er mit folgendem Satze: „Einfältig (fatui) mehr als andere Menschen sind in unsern Tagen die Sänger. In jeder Kunst macht dasjenige, was wir mit unserem Verstande erfassen, bei Weitem den größten Theil aus, mehr als dasjenige, was mir mit Hülfe des Lehrers erlernen. Wenn die Knaben das Psalterium durchlesen haben, dann können sie die Lesestücke aller andern Bücher lesen. Die Landleute erlernen sehr bald die Kenntniß der Landwirthschaft. Denn wer einen Weinberg abzuschätzen, einen Baum zu pflanzen, einen Esel zu bepacken weiß, der wird sonder Zweifel, wie er es in dem einen Falle macht, ähnlich auch und vielleicht noch besser in allen anderen Fällen es machen. Sonderbarer Weise können aber unsere Sänger und Sängerschüler, auch wenn sie hundert Jahre lang täglich singen würden, es nicht dahin bringen, ohne Lehrer eine einzige, selbst noch so kleine, Antiphone zu singen, während sie doch mit dem

Stirne einer, der dieses zu leisten nicht im Stande ist, sich einen Musiker oder Sänger zu nennen wagt. [1]) Daher hat es mich auch immer tief betrübt, zu sehen, wie unsere Sänger, selbst, wenn sie hundert Jahre lang bei dem Studium des Gesanges ausharren würden, dennoch nicht im Stande sind, aus sich auch nur die kleinste Antiphone heraus zu bringen, — immer lernend wie der Apostel sagt, ohne je zu vollendeter Meisterschaft dieser Kunst zu gelangen. — Von dem Wunsche nun beseelt, unsere so nützliche Lieblingsbeschäftigung zum allgemeinen Besten zu verwerthen, habe ich daher von dem vielen musikalischen Stoffe, den ich mit Hülfe Gottes zu verschiedenen Zeiten überall her zusammengesucht habe, dasjenige, was ich für Sänger besonders wissenswerth hielt, in möglichster Kürze zusammengestellt. Dasjenige nämlich, was von der Musik speciell für den Gesang von geringerer Bedeutung ist, oder was doch nicht leicht verstanden wird, habe ich der weiteren Erwähnung nicht werth gehalten. Hierbei mache ich mir keine Sorge darum, was etwa einige vom Neide zerfressene scheelsüchtige Seelen urtheilen mögen, wenn nur Andern meine „Regeln der musikalischen Kunst" einigen Vortheil bringen werden.

Ende der Vorrede.

Singen eine solche Zeit verthun, daß sie alle weltliche und geistliche Wissenschaft vollkommen erlernen könnten." — Seine „regulae rhythmicae" leitet Guido folgendermaßen ein:

> Musicorum et cantorum magna est distantia,
> Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica;
> Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.
> Caeterum tonantis vocis si laudent acumina,
> Superabit philomelam vel vocalis asina.

d. h.: „Zwischen Musiker und Sänger besteht ein großer Abstand. Diese tragen nur vor, Jene aber verstehen, was die Musik zu Stande bringt. Wer aber thut, was er nicht versteht, den nennt man eine Bestie. Wenn man übrigens das hohe Gebrüll einer donnernden Stimme als schön lobt, dann dürfte wohl auch eine schreiende Eselin über die Nachtigall den Preis davon tragen." — Die Ausdrucksweise ist derbe, sachlich aber haben die Aussprüche auch zu unserer Zeit noch eine gewisse Berechtigung.

Incipiunt Capitula.[1]

---

[1]) Das Inhaltsverzeichniß fehlt in verschiedenen Handschriften. —

Inhalts-Verzeichniß.

Capitulum I.

Quid faciat, qui se ad disciplinam Musicae artis parat. [1]

Igitur qui nostram disciplinam petit, aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat, in monochordi usu manum exerceat, hasque regulas saepe meditetur, donec vi et natura vocum cognita, ignotos ut notos cantus suaviter canat. Sed quia voces, quae hujus artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur; quomodo eas ibidem ars naturam imitata discrevit, [2] primitus videamus.

Caput II.

Quae vel quales sint notae vel quot? [3]

Notae autem in monochordo hae sunt. In primis ponatur *Γ* graecum a modernis adjunctum.[4]) Sequuntur septem

---

[1]) Cod. lat. 9921 Mon. Ottenbur. hat vor Caput I die Ueberschrift: Incipit micrologus Guidonis. Die Ueberschrift zu Caput I selbst lautet dort: Quid faciat, qui se ad musicae disciplinam parat.

[2]) Cod. lat. 9921 liest „Discreverit.“. —

[3]) Der Codex von Admont liest nach der Bemerkung Gerberts: „de numero et dimensione notarum“, „Ueber Zahl und Maß der Töne.“

Kapitel I.

Was derjenige zu thun hat, der die Regeln der musikalischen Kunst erlernen will.

Wer unsern musikalischen Unterricht wünscht, der lerne zunächst eine ziemliche Zahl von Gesängen, die mit unsern Noten geschrieben sind, übe seine Hand im Gebrauche des Monochordes und gehe oft die hier gegebenen Regeln durch, bis er das Wesen und die Natur der Töne vollkommen erfaßt hat und im Stande ist, noch nicht bekannte Gesänge, ebenso wie die bekannten, mit lieblich angenehmem Vortrage zu singen. Da wir jedoch die Töne, als die erste Grundlage dieser Kunst, besser auf dem Monochorde betrachten können, so wollen wir zuerst sehen, wie die Kunst in Nachahmung der Natur dieselben dort abgegrenzt hat.

Kapitel II.

Welche oder welcher Art die Noten sind und wieviele?

Die Noten auf dem Monochorde sind aber folgende: An erster Stelle wird das griechische G (Gamma) gesetzt, welches von Neuern beigefügt worden ist.[4]) Es folgen die sieben tie-

[4]) Das Γ wurde also nicht, wie man vielfach behauptete, von Guido selbst oder zu seiner Ehre dem System beigefügt, sondern bereits vor seiner Zeit. Uebrigens konnte Guido des Tones Γ nicht entbehren, da seine beiden im Capitel III. aufgeführten Methoden zur Theilung des Monochordes ohne den Ton Γ nicht ausführbar sind. Es kann nämlich von A aus besonders der Ton C durch einfache direkte Theilung nicht gefunden werden. Sehr

alphabeti litterae graves ideoque majoribus litteris insignitae hoc modo: A B C D E F G. Post has hae[1]) eaedem septem litterae describuntur, in quibus tamen inter a et ♮ aliam ♭ ponimus, quam rotundam facimus; alteram vero quadravimus. Ita a ♭ ♮ c d e f g. Addimus his eisdem litteris, sed variis figuris tetrachordum superacutarum, in quo b[2]) similiter duplicamus, ita a ♭ ♮ c d / a ♭ ♮ c d. Hae[3]) litterae a multis dicuntur superfluae; nos autem maluimus abundare[5]), quam deficere. Fiunt itaque simul[6]) omnes XXI. hoc modo Γ A B C D E F G a ♭ ♮ c d e f g a ♭ ♮ c d / a ♭ ♮ c d. Quarum dispositio[7]) cum a doctoribus aut fuisset tacita[8]), aut nimia

---

wahrscheinlich ist es darum, daß auch die „Neuern" den Ton Γ nur beigefügt haben, um eine einfache Theilung des Monochordes von diesem Tone aus bewerkstelligen zu können. Guido wenigstens (und wahrscheinlich auch die „moderni" vor ihm) betrachtet den Ton Γ immer noch als nicht zum Systeme gehörig. In seiner Epistola de ign. cant. nennt er A ausdrücklich die „prima littera", den ersten Buchstaben resp. Ton, B die „secunda" (den zweiten), C die „tertia" (den dritten) u. s. w. und a die „altera prima" den andern ersten u. s. w. Praktische Verwendung hat der Ton Γ (so viel uns augenblicklich erinnerlich) im Choralgesange auch nur in dem Responsorium auf Palmsonntag: „Collegerunt principes" gefunden.

[1]) Cod. lat. 9921 Mon. liest: Post has eaedem septem.

[2]) Cod. lat. 9921 Mon.: in quo ♭ ♮ similiter . . .

[3]) Cod. lat. 9921 liest: Hae autem litterae a multis superfluae dicuntur. —

ſen Töne nach dem Alphabete, die darum auch mit den großen Buchſtaben bezeichnet werden in folgender Weiſe: A B C D E F G. Nach dieſen wiederholen ſich dieſelben ſieben Buchſtaben in höherer Lage, welche jedoch mit den kleinen Buchſtaben bezeichnet werden. In der Reihe dieſer ſetzt man aber zwiſchen a und ♮ noch ein anderes b, welches man rund formt, während wir das andere viereckig gemacht haben; alſo ſo: a ♭ ♮ c d e f g. Man fügt dieſen ſelbigen Buchſtaben, aber mit veränderten Zeichen, noch das Tetrachord der überhohen (Superacuten) bei, in welchem wieder das b in ſeiner zweifachen Geſtalt vorkommt, in dieſer Weiſe: $\substack{a\ \flat\ \natural\ c\ d \\ a\ \flat\ \natural\ c\ d}$ [4]) Von Vielen werden dieſe Buchſtaben die überflüſſigen genannt; wir aber wollen lieber etwas zu viel, als zu wenig haben. Im Ganzen ſind es alſo 21 Töne, nämlich: *Γ* A B C D E F G a ♭ ♮ c d e f g $\substack{a\ \flat\ \natural\ c\ d \\ a\ \flat\ \natural\ c\ d}$. Da die Anordnung [7]) derſelben (auf dem Monochorde) von den bisherigen Lehrmeiſtern entweder mit Stillſchweigen übergangen oder gar zu unklar und unverſtändlich

---

[4]) Bei den Griechen reichte das große Syſtem des Ariſtoxenus nur bis $\substack{a \\ a}$; Hucbald dehnt es bis $\substack{\flat\ c \\ \flat\ c}$ aus; Guido bis $\substack{d \\ d}$ und andere noch bis $\substack{e \\ e}$, wahrſcheinlich veranlaßt durch die Anlegung des Hexachordes bei der Mutation. Dem Leſer wird die Tabelle A. auf Tafel I. einen klaren Einblick gewähren.

[5]) Cod. lat. 9921. superabundare.

[6]) Cod. lat. 9921. omnes simul.

[7]) Dispositio, die planmäßige Aufſtellung, = Anordnung, = Vertheilung d. h. die Art und Weiſe, wie durch Theilung einer geſpannten Saite und durch Unterſetzung eines Steges in den betreffenden Theilpunkten die genannten Töne dargeſtellt und zu Gehör gebracht werden können. Das Weitere ſiehe in Kap. III.

[8]) Cod. lat. 9921. Quarum dispositio a Doctoribus aut tacita aut nimia . . . .

obscuritate perplexa, adest nunc etiam [1]) pueris breviter ac plenissime explicata [2]) —

Caput III.

De dispositione earum in monochordo.

Γ itaque inprimis affixa ab ea usque ad finem subjectum chordae spatium per novem partire et in termino primae nonae partis A litteram pone, a qua omnes antiqui fecere principium. Item ab A ad finem nona collecta parte, eodem modo B litteram junge. Post haec ad *Γ* revertens ad finem usque metire per IIII et in primae partis termino invenies C. Eademque divisione per IIII sicut cum *Γ* inventum est C, simili modo per ordinem cum A invenies D, cum B invenies E; et cum C invenies F; et cum D invenies G; et cum E invenies A acutum [4]), et cum F invenies b rotundam [5]). Quae vero sequuntur, similium et earundem omnes per ordinem medietates facile colliguntur,

---

[1]) Cod. lat. 9921: et jam.

[2]) Cod. lat. 9921: explanata.

[3]) Der Inhalt des Kapitel II findet sich in den „regulae rhythmicae" in folgenden Versen wiedergegeben:

Notis ergo illis spretis, quibus vulgus utitur,
Quod sine ductore nusquam, ut caecus, progreditur,
Septem istas disce notas septem characteribus.

ut re mi fa ut sol re la mi fa sol ut a
Γ. A B C D E F G a b c d e f g a
la re mi fa ut sol re mi la fa sol la

Namque aliae septenae, quae sequuntur postea,
Non sunt aliae, sed una replicantur regula.
Quia vocum, ut dierum, aeque fit hebdomada.
Quas si, sicut audiuntur, vis videre oculis,
Ore interim silente manualis operis
Argumentum fiat certis diffinitum numeris.

gegeben wurde, so soll sie nun hier kurz und in einer auch den Knaben vollständig faßlichen Weise erklärt werden [3]).

Kapitel III.

Ueber die Anordnung derselben auf dem Monochorde.

Nachdem man zunächst den Buchstaben *Γ* festgestellt hat, theile man von ihm aus bis zum Ende den ganzen unter der Saite liegenden Raum in neun Theile, und setze an dem Grenzpunkte des ersten Neuntels den Buchstaben A, mit welchem alle alten Theoretiker den Anfang machten. Nachdem man in gleicher Weise von A aus bis zum Endpunkte wieder ein Neuntel abgetrennt hat, setze man ebenso den Buchstaben B bei. Hierauf kehre man zu *Γ* zurück und theile den Raum bis zum Ende in vier Theile; am Grenzpunkte des ersten Theiles findet man C. Durch dieselbe Viertheilung findet man, wie man von *Γ* aus C gefunden hat, so auch der Reihe nach von A aus D, von B aus E und von C aus F. Von D aus findet man G, von E aus das hohe a und von F aus das runde ♭. Die nun nachfolgenden Buchstaben werden leicht der Reihe nach gewonnen durch Halbirung des Raumes der vorausgehenden ähnlichen, wie zum Beispiel: von B aus bis zum

---

d. h. „Mit Beiseitesetzung jener Noten, deren die große Menge sich bedient, die ja nirgends ohne Führer, wie ein Blinder fortzuschreiten pflegt, lerne die nachstehenden sieben Noten mit ihren Zeichen: *Γ* A B C D E F G a b c d e f g $\frac{a}{a}$. Denn die andern Noten, welche den ersten sieben folgen, sind keine andern, sondern werden unter einer Regel zusammengefaßt. Bei den Tönen gibt es ja, wie bei den Tagen, nur eine Anzahl von sieben (eine Hebdomas). Wenn Du aber die Töne, wie sie mit den Ohren gehört werden, so auch mit den Augen sehen willst, so muß, indeß der Mund Schweigen beobachtet, folgende nach gewissen Zahlenverhältnissen construirte Anlage mit der Hand gemacht werden.“ — (folgt die Theilung des Monochordes).

[4]) Cod. lat. 9921 : et cum E invenies a.

[5]) Cod. lat. 9921 : ♭ rotundum.

utputa ab B usque ad finem in medio spatio pone aliam ♮ Similiterque [1]) C signabit aliam c, et D aliam d, et E aliam e, et F aliam f, et G aliam g [2]), et a aliam a/a, et b aliam ♭/♭, et ♮ aliam ♮/♮, et c aliam c/c, et d aliam d/d. Eodem modo posses in infinitum ita progredi sursum vel deorsum, nisi artis praeceptum sua te auctoritate compesceret.

De multiplicibus diversisque divisionibus monochordi unam apposui, ut cum a multis ad unam intenderetur sine

---

[1]) Cod. lat. 9921: Et similiter c.

[2]) Cod. lat. 9921 liest: aliam g et reliqua eodem modo und fährt dann fort: Posses in infinitum ita progredi u. s. w.

[3]) Die hier ausgeführte Theilung des Monochordes ist auch in der Epist. Guid. Mich. Monacho directa angegeben. Sie beruht auf der Neuntheilung, Viertheilung und Zweitheilung. Der Zweck derselben war, die in Kapitel II aufgestellte Tonreihe dem Schüler praktisch zu Gehör zu bringen. und so ihm ein Mittel an die Hand zu geben, mit Hülfe dessen er sein musikalisches Gehör bilden, und der Nachhülfe eines Lehrers entbehren konnte. Sie gründet sich auf das allgemeine Princip der Veränderung des Tones einer gespannten Saite durch Verkürzung derselben, sei es durch bloßen Druck des Fingers, wie bei unsern Streich-Instrumenten, sei es durch Untersetzen eines Steges, wie bei den Bunden unserer Guitarren, Zithern, Mandolinen Lauten u. s. w. In welchen Punkten die gespannte Saite mit dem Finger abzugreifen oder mit Stegen zu verkürzen ist, um die oben angeführten Töne hervorzubringen, das soll der Schüler durch die angeführte Theilungsmethode bestimmen lernen. Stimmt man also eine über einen hohlen Resonanzkasten gespannte Saite S T, die bei y und x über zwei Stege (1. Taf. I. B.) läuft und bezeichnet den Ton des freischwingenden Theiles y x der Saite S T mit Γ, dann findet man den Punkt, in welchem der Ton A abgegriffen wird, indem man die ganze Saite y x oder Γx resp. den unter ihr liegenden Raum in neun gleiche Theile ganz genau (studiosissime, wie Guido in seiner Epist. sagt) eintheilt. Wo der erste Theilungspunkt hinfällt, da ist der Punkt, wo der Ton A abgegriffen wird, d. h. wenn ich durch Niederdrücken der Saite oder durch Untersetzen eines Steges bewirke, daß nur mehr der Theil A x der Saite S T schwingen kann, dann gibt dieser Theil der Saite den Ton A an. In gleicher Weise wird durch Neuntheilung der Saite A x der Theilungspunkt B für den Ton B gefunden. Den Theilungspunkt C für den

Ende setze man in der Mitte des Raumes das andere ♮. In ähnlicher Weise bestimmt C das andere c, D das andere d und E das andere e, F das andere f, G das andere g und a das andere $\overset{a}{a}$, ♭ das andere $\overset{♭}{♭}$, ♮ das andere $\overset{♮}{♮}$, c das andere $\overset{c}{c}$, und d das andere $\overset{d}{d}$. So könnte man ins Unendliche nach Oben und nach Unten fortschreiten, wenn nicht das Gesetz der Kunst es verbieten würde. [3])

Von den mehrfachen und verschiedenen Theilungsweisen des Monochordes habe ich nur eine hergesetzt, damit man seine

---

Ton C findet man, wenn man die ganze Saite Γ x in vier gleiche Theile theilt. Ebenso findet man den Theilungspunkt D, wenn man das Saitenstück A x, E, wenn man B x, F, wenn man C x, G, wenn man D x, a, wenn man E x, b rotundum, wenn man F x in vier gleiche Theile theilt. Die übrigen Theilungspunkte ♮, c, d, e, f, g $\overset{a}{a}$ $\overset{♭}{♭}$ $\overset{♮}{♮}$ $\overset{c}{c}$ $\overset{d}{d}$ erhält man durch Halbirung der respectiven Saitenstücke B x, C x, D x, E x, F x, G x, a x, ♭ x, ♮ x, c x und d x. Berechnet man auf Grund der vorgenommenen Theilung die Länge der Saitenstücke für jeden Ton, so ist, wenn man Γ x mit 1 bezeichnet, A x = 8/9, B x = 64/81, C x = 3/4, D x = 2/3, E x = 16/27, F x = 9/16, G x = 1/2, a x = 4/9, ♭ x = 27/64, ♮ x = 32/81, c x = 3/8, d x = 1/3, e x = 8/27, f x = 9/32, g x = 1/4 $\overset{a}{a}$ x = 2/9: $\overset{♭}{♭}$ x = 27/128, $\overset{♮}{♮}$ x = 16/81, $\overset{c}{c}$ x = 3/16, $\overset{d}{d}$ x = 1/6 der Saitenlänge y x oder Γ x. Aus diesen Längenmaßen ergeben sich für die in der Tonreihe eingeschlossenen Intervalle folgende Verhältnisse: Kleine Secunde (Semitonium) B — C, E — F = 243 : 256; große Secunde (Tonus) Γ — A, A — B u. s. w. 8 : 9; kleine Terz (Semiditonus) A — C, D — F u. s. w. = 27 : 32; große Terz (Ditonus) C — E, F — a = 64 : 81; reine Quart (Diatesseron) Γ — C, C — F u. s. w. = 3 : 4; reine Quinte (Diapente) Γ — D, C — G u. s. w. = 2 : 3; kleine Sexte (Diapente cum semitonio) E — C = 81 : 128; große Sexte (Diapente cum tono) Γ — E, C — a u. s. w. = 16 : 27; kleine Septime (Diapente cum semiditono) Γ — F = 9 : 16; große Septimen (Diapente cum ditono) C — ♮ = 128 : 243, Octav (Diapason) Γ — G = 1 : 2; ferner die große Quart (Tritonus) F — ♮ = 512 : 729; die kleine Quinte (als Umkehrung des Tritonus) = 729 : 1024.

scrupulo caperetur. Praesertim cum sit tantae utilitatis, ut et facile intelligatur et ut intellecta vix obliviscatur. [1]) Alius dividendi modus sequitur, qui etsi minus memoriae adjungitur, eo tamen monochordum [2]) velociore celeritate componitur, hoc modo: cum primum a *Γ* ad finem passus novem [3]), id est, particulas facies, primus passus terminabitur [5]) in A; secundus vacat: tertius in D, quartus vacat: quintus in a, sextus in d, septimus in $\overset{a,}{a}$ reliqui vacant. Item cum ab A usque [4]) ad finem novenis passibus partiris, primus passus terminabitur [5]) in B, secundus vacat: tertius in E, quartus vacat: quintus in ♮, sextus in e, septimus in $\overset{\natural}{\natural}$, reliqui vacant. Item cum a *Γ* ad finem quaternis dividis, primus passus terminabitur [5]) in C, secundus in G, tertius in g, quartus finit. Ab [6]) C vero ad finem similiter quatuor passuum, primus terminabitur [5]) in E, [7]) secundus in c, tertius in $\overset{c}{c,}$ quartus finit. Ab F vero quaternorum passuum primus terminabitur in b rotundum, secundus in f, tertius in c [8]). A ♭ vero rotunda quatuor

---

[1]) Cod. lat. 9921 Mon. Ottenbur. liest: Praesertim cum tantae sit utilitatis, ut facile intelligatur et intellecta vix obliviscatur.

[2]) Cod. lat. 9921: Qui si et memoriae minus adjungitur, eo tamen modo monochordum velociore celeritate. . . . .

[3]) Cod. lat. 9921: ad finem novem passus. . . .

[4]) usque fehlt in Cod. lat. 9921.

[5]) Cod. lat. 9921 liest terminabit. .

[6]) A C. vero in Cod. lat. 9921

[7]) Cod. lat. 9921 liest hier richtig: terminabit in F. Das erste Viertel

ganze Aufmerksamkeit statt auf viele, nur auf die eine richte, und dieselbe ohne alle verwirrenden Zweifel erfasse; besonders auch, da es von der größten Wichtigkeit ist, daß die Theilungsmethode klar verstanden, und einmal verstanden, nicht mehr vergessen werde. Eine andere Theilungsmethode soll dennoch hier folgen, die zwar dem Gedächtnisse nicht so leicht sich einprägt, nach welcher aber die Theilung des Monochordes viel rascher sich bewerkstelligen läßt, in folgender Weise. Wenn man zuerst von Γ aus bis zum Endpunkte neun gleiche Theile macht, so endet der erste Theil in A, der zweite bleibt frei, der dritte endet in D, der vierte ist leer, der fünfte endet in a, der sechste in d, der siebente in $\stackrel{a}{a,}$ die übrigen bleiben unbesetzt. Ebenso wenn man von A aus bis zum Ende neun gleiche Theile macht, so endet der erste Theil in B, der zweite bleibt frei, der dritte endet in E, der vierte ist leer, der fünfte endet in ♮, der sechste in e, der siebente in $\stackrel{♮}{♮,}$ die übrigen bleiben leer. Desgleichen, wenn man von Γ aus bis zum Ende den Raum in vier gleiche Theile theilt, so endet der erste Theil in C, der zweite in G, der dritte in g, der vierte erreicht das Ende. Macht man aber von C aus bis zum Ende vier Theile, so endet der erste in F,[7]) der zweite in c, der dritte in $\stackrel{c}{c,}$ der vierte erreicht das Ende. Theilt man von F aus in vier gleiche Theile, so endet der erste in dem runden ♭, der zweite in f, der dritte in c[8]). Werden von dem runden b aus vier gleiche Theile gemacht, so findet man

---

der Viertheilung von C aus gibt offenbar die Quart F im Verhältniß von 4 : 3 und nicht die Terz E, wie der Text bei Gerbert angibt.

[8]) Cod 14663 liest: tertius in ff vel vacat.", d. h. „der dritte endet in ff oder bleibt leer." Der Text bei Gerbert; „tertius in c" ist unrichtig, da bei der Viertheilung von F aus das erste Viertel offenbar die Quart ♭ rotundum im Verhältnisse von 4 : 3, das zweite Viertel (also die Hälfte) die Octav von F, nämlich f, und das dritte Viertel (also die Hälfte von klein f aus) die Octav von klein f, nämlich ff, geben muß. Uebrigens fällt dieses

passuum in secundo invenies $\substack{♮\\♮}$, [1]) reliqui vacant. Ab $\substack{a\\a}$ vero superacuta quatuor passuum, in primo invenies $\substack{d\\d}$, reliqui vacant. Et de dispositionibus hi duo regularum modi sufficiant, quorum superior quidem modus ad memorandum facillimus. Hic vero extat ad faciendum celerrimus. In sequentibus vero omnes divisionum modi in brevi patebunt.

---

ff über die von Guido oben angegebene Tonreihe, welche mit $\substack{d\\d}$ schon schließt hinaus. Die Worte vel vacat sind darum auch beigefügt. Cod. lat 9921 hat übrigens die Worte tertius in c bis reliqui vacant incl. nicht.

[1]) Auch diese Angabe im Texte bei Gerbert ist falsch, da man bei der Viertheilung von ♭ rotundum aus beim zweiten Viertel (d. h. also auf der Hälfte) nicht $\substack{♮\\♮}$ (quadratum), sondern nur $\substack{♭\\♭}$ erhält. In einer Anmerkung zu diesem Satze fügt übrigens Gerbert noch eine andere Lesart nach Cod. von Ottenbeuren und Admont bei, welche lautet: A ♭ item rotunda ad finem duorum passuum prior terminabit $\substack{♭\\♭}$, secundus finit. A d. vero ad finem duorum similiter passuum, prior terminabit in $\substack{d\\d}$, secundus finit." D. h. „wenn man von ♭ rotundum aus bis zum Ende zwei Theile macht, so endet der erste Theil in $\substack{♭\\♭}$, der andere schließt; macht man aber von d aus bis zum Ende ebenfalls zwei Theile, so endet der erste Theil in $\substack{d\\d}$, der zweite schließt." — Hier wird also auch die Zwei-Theilung neben der Neun- und Viertheilung zu Hülfe genommen, welche der obige Text grundsätzlich auszuschließen scheint, da auch das $\substack{d\\d}$ dort durch die Viertheilung von $\substack{a\\a}$ aus bestimmt wird. Das Resultat dieser zweiten Methode der Monochordtheilung ist, was die Intervallen-Verhältnisse betrifft, dem der ersten Methode gleich. Durch die Neuntheilung von Γ aus erhält man auf dem ersten Theilungs-Punkte (= $8/9$ der ganzen Saitenlänge) die Secunde A, im dritten Theilungspunkte (= $6/9$ oder $2/3$) die Quinte D, im 5. Theilungspunkte (= $4/9$) die None a; im 6. Theilungspunkte (— $3/9$ oder $1/3$) d; im 7. Theilungspunkte (= $2/9$) $\substack{a\\a}$. Durch die Neuntheilung von A aus (d. h. von $8/9$ der Saiten-

im zweiten Theilungspunkte $\overset{\natural}{\natural}$,[1]) die übrigen bleiben leer. Theilt man von dem überhohen $\overset{a}{a}$ aus vier gleiche Theile ab, so findet man im ersten Theilungspunkte $\overset{d}{d}$, die übrigen bleiben unberücksichtigt. | Ueber die Anordnung der Töne auf dem Monochorde mögen also diese beiden Theilungsmethoden genügen; die erste Methode ist sehr leicht zu behalten; die letztere dagegen sehr schnell auszuführen. In Folgendem aber werden alle Theilungsarten in Kürze klar werden.

---

länge) erhält man im ersten Theilungspunkt (= $^8/_9$ von $^8/_9$ = $^{64}/_{81}$ der ganzen Saitenlänge) die Secunde B; im dritten Theilungspunkte (= $^6/_9$ von $^8/_9$ = $^{48}/_{81}$ oder $^{16}/_{27}$ der ganzen Saite) die Quint E; im fünften Theilungspunkte (= $^4/_9$ von $^8/_9$ = $^{32}/_{81}$ der ganzen Saite) die None ♮; im sechsten Theilungspunkte (= $^3/_9$ von $^8/_9$ = $^{24}/_{81}$ oder $^8/_{27}$ der ganzen Saite) e; im siebenten Theilungspunkte (= $^2/_9$ von $^8/_9$ = $^{16}/_{81}$ der ganzen Saite) $\overset{\natural}{\natural}$. Die Viertheilung von Γ aus ergibt im ersten Theilungspunkte (= $^3/_4$ der ganzen Saite) die Quarte C; im 2. Theilungspunkte (= $^2/_4$ oder $^1/_2$) die Octave G; im dritten Theilungspunkte (= $^1/_4$ der Saite) g. Von C aus (= $^3/_4$ der ganzen Saite) gibt die Viertheilung im ersten Theilungspunkte (= $^3/_4$ von $^3/_4$ = $^9/_{16}$) die Quarte F; im 2. Theilungspunkte (= $^2/_4$ von $^3/_4$ = $^6/_{16}$ oder $^3/_8$) die Octav c; im dritten Theilungspunkte (= $^1/_4$ von $^3/_4$ = $^3/_{16}$) $\overset{c}{c}$. Von F aus (= $^9/_{16}$ der ganzen Saite) gibt die Viertheilung im ersten Theilungspunkte (= $^3/_4$ von $^9/_{16}$ = $^{27}/_{64}$ der ganzen Saite) die Quarte ♭; im 2. Theilungspunkte (= $^2/_4$ von $^9/_{16}$ = $^{18}/_{64}$ oder $^9/_{32}$) die Octav f. Von ♭ aus (= $^{27}/_{64}$ der ganzen Saite) gibt die Viertheilung im 2. Theilungspunkte (= $^2/_4$ von $^{27}/_{64}$ = $^{54}/_{256}$ oder $^{27}/_{128}$) die Octav $\overset{\flat}{\flat}$. Von $\overset{a}{a}$ aus (= $^2/_9$ der ganzen Saite) gibt die Viertheilung im ersten Theilungspunkte (= $^3/_4$ von $^2/_9$ = $^6/_{36}$ oder $^1/_6$) die Quart $\overset{d}{d}$. — Ordnet man die gefundenen Verhältnisse der Reihe nach, so ist $\Gamma = 1$; A = $^8/_9$; B = $^{64}/_{81}$; C = $^3/_4$; D = $^2/_3$ E = $^{16}/_{27}$; F = $^9/_{16}$; G = $^1/_2$; a = $^4/_9$; ♭ = $^{27}/_{64}$; ♮ = $^{32}/_{81}$; c = $^3/_8$; d = $^1/_3$; e = $^8/_{27}$; f = $^9/_{32}$; g = $^1/_4$; $\overset{a}{a}$ = $^2/_9$; $\overset{\flat}{\flat}$ = $^{27}/_{128}$; $\overset{\natural}{\natural}$ = $^{16}/_{81}$; $\overset{c}{c}$ = $^3/_{16}$; $\overset{d}{d}$ = $^1/_6$, ganz wie bei der ersten Theilungsmethode (cf. Anmerkung 3 Seite 20).

Caput IV.

Quibus sex modis sibi invicem voces jungantur [1]).

Dispositis itaque vocibus inter vocem et vocem alias majus spatium cernitur, ut inter Γ et A et inter A et B, alias minus, ut inter B et C et reliq.[2]) Et majus quidem spatium, tonus dicitur: minus vero semitonium, semis videlicet, id est, non plenus tonus. Item inter aliquam vocem et tertiam a se tum ditonus est, id est, duo toni, ut a C. ad E., tum semiditonus, qui habet tantum tonum et semitonium ut a D in F. et reliq. Diatesseron autem est cum inter duas voces quocumque modo duo sunt toni et unum, semitonium, ut ab A ad D et a B. in E et reliq. Diapente vero uno tono major est, cum inter quaslibet voces tres sunt toni et unum semitonium, ut ab A in E et a C in G et reliq. Habes itaque sex vocum consonantias, [3]) id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatesseron et diapente.

[Quibus adhuc consonantiis duae aliae modorum species a nonnullis cantoribus superadduntur, hoc est diapente cum semitonio, ut ab E ab c. Itemque diapente cum tono: ut a C ad a. Adjungitur etiam et diapason. Quae quia raro inveniuntur, a nobis minus inter VI annumerantur. Sed origo quidem diapason, quae et qualis sit, qui studiosus perscrutatur, in sequentibus reperiet.[4])]

---

[1]) Cot lat. 9921 liest am Rande: Tono semitoniove.

[2]) Man sehe die Zeichnung des Monochordes auf Taf. I. B.

[3]) Consonantia: der Zusammenklang, als Verbindung mehrerer Töne, die Tonverbindung. In der Epist. de ign. cantu führt Guido ebenfalls diese sechs Intervalle auf und bemerkt dann, daß anders nicht als in dieser sechsfachen Weise die Töne gleichzeitig oder fortschreitend verbun-

Kapitel IV.

Auf welche sechsfache Art die Töne unter sich verbunden werden.

Wenn man so die Töne (auf dem Monochorde) eingetheilt hat, so sieht man, daß der Raum von einem Tone zum andern das eine Mal größer ist, z. B. von *Γ* bis A und von A bis B, das andere Mal aber kleiner z. B. zwischen B und C u. s. w. [3]) Der größere Zwischenraum wird Ganzton (tonus) genannt; der kleinere aber Halbton (semitonium.) Semis (die Hälfte) nämlich, das ist hier, ein nicht vollständiger Ganzton. In ähnlicher Weise ist von irgend einem Tone bis zum dritten Tone von ihm aus gerechnet bald ein Ditonus (große Terz) d. h. zwei Ganztöne, wie von C bis E, bald nur ein Semiditonus, (kleine Terz), der nur einen Ganzton und einen Halbton umfaßt, wie von D zu F u. s. w. Eine Quart aber ist es, wenn zwischen zwei Tönen auf irgend welche Weise zwei Ganztöne und ein Halbton liegen, wie von A nach D und von B nach E u. s. w. Eine Quint aber ist um einen Ganzton größer, wenn nämlich zwischen irgend zwei Tönen drei Ganztöne und ein Halbton liegen, wie von A nach E und von C nach G u. s. w. — Sonach gibt es sechs Tonverbindungen [3]), nämlich, der Ganzton, der Halbton, die große Terz, die kleine Terz, die Quart und die Quint. —

[Diesen Verbindungen werden noch zwei andere von manchen Sängern beigefügt, nämlich die Quinte mit einem Halbtone (kleine Sext) wie von E nach c und weiterhin die Quint mit einem Ganztone (die große Sext) wie von C bis a. Es wird auch noch die Octav beigezählt. Da diese Verbindungen aber selten gefunden werden, so zählen wir sie nicht unter die sechs. — Welches jedoch der Ursprung und die eigenthümliche Beschaffenheit der Octav sei, das wird derjenige im Folgenden erkennen, der mit Interesse die Sache verfolgt [4]).]

den werden. (Non aliter, quam his sex modis voces junctae concordant vel moventur).

[4]) Nach der Bemerkung Gerber'ts sind die in den Klammern eingeschlossenen Worte nur in den Handschriften von Admont und Ottobeuren enthalten

Quibus s

Disposi
majus spati
alias minus
spatium, t
licet, id e
et tertian
ad E., tr
tonium
cum int
unum,
Diapen
ces tr
C in
id es
et di
a n
sen
a
in
o
I

sunt notae*).
et diapente
et ab ea-
a dia-
in utroque
d et reliq.
ita per

einen andern
nur
motus
nulla vox
Otto-
ab.
Die
ans-

der in
erwähnt
inter
primam,
b. h.
und

In keinem Gesangstücke wird nämlich ein Ton mit dem andern in anderer Weise regelrecht[1]) verbunden, sei es aufsteigend der absteigend. Diesen wird eine siebente Verbindung, nämlich die Octav beigefügt. Dieselbe wird, weil sie nur selten gefunden wird, auch weniger unter die andern gerechnet. Da mit so wenigen Formeln nach dem Zeugniß des Boetius das ganze Tongebäude construirt wird, so ist es höchst nützlich, diese dem Gedächtnisse tief einzuprägen, und von deren Uebung niemals abzulassen, bis sie vollständig beim Singen gedacht und erkannt werden [3]), damit man mit diesen Formeln gewissermaßen wie mit einer Art von Schlüsseln die praktische Gesangesfertigkeit genau und um so leichter sich zu eigen machen könne.

Kapitel V.

Ueber die Octav und warum es nur sieben Noten gibt.[4])

Octav ist aber jene Verbindung, in welcher eine Quart und eine Quinte aneinander gefügt sind; denn wenn von A nach D eine Quart und von demselben D bis zum hohen a eine Quinte ist, so ist vom A bis zum andern a eine Octav, deren eigenthümliche Natur es ist, daß sie auf jeder Seite denselben Buchstaben hat, wie von B nach ♮, von C nach c, von D nach d u. s. w. Wie nämlich jeder der beiden Töne mit

---

demselben hohen Tone, wie z. B. vom ersten zum ersten (A bis a) oder vom zweiten zum zweiten (B bis ♮) wird diapason (Octav) genannt d. h. wörtlich von Allen".

[3]) Sentiantur et cognoscantur. Der erste Ausdruck bezieht sich auf die innere geistige Vorstellung des Intervalles, auf das in Gedanken-Erfassen desselben, noch ehe es gesungen ist, der letzte Ausdruck auf das zuverlässige Erkennen desselben, wenn es gesungen ist. Beides muß der Sänger inne haben, wenn er mit Ruhe und Leichtigkeit einen Gesang absingen will. Er muß innerlich, geistig jedes durch die Noten dargestellte Intervall, ehe er es singt, gleichviel ob mehr oder weniger bewußt, sich vorzustellen wissen, und sofort als richtig zu erkennen wissen, wenn er es gesungen hat, um mit Ruhe weiterschreiten zu können.

[4]) Cod. lat. 9921: „et cur septem tantum sint notae." Am Rande liest dieser Codex: „Vocis primae."

In nullo enim cantu aliis modis vox voci rite[1]) conjungitur vel intendendo vel remittendo. His adjunguntur septem,[2]) (i. e.) diapason; quae, quia raro inveniuntur, minus inter alias annumerantur. Cumque tam paucis clausulis, teste Boetio, tota harmonia formetur, utillimum est altae eas memoriae commendare, et donec plene in canendo sensiantur et cognoscantur[3]), ab exercitio nunquam cessare, ut his clausulis veluti quibusdam clavibus canendi possis peritiam sagaciter, faciliusque possidere. —

Caput V.

De Diapason et cur tantum septem sint notae[4]).

Diapason autem est, in qua diatesseron et diapente junguntur; cum enim ab A in D sit diatesseron, et ab eadem D in a acutum sit diapente, ab A in alteram a diapason existit: cujus vis est eamdem litteram in utroque habere latere, ut a B in ♮, a C in c, a d in d et reliq. Sicut enim utraque vox eadem littera notatur, ita per

---

und scheinen nicht von Guido herzurühren, da dieser auch in seinen andern Schriften der großen und kleinen Sext keine Erwähnung thut, sondern nur die genannten sechs Tonverbindungen (concordia) oder Tonfortschritte (motus vocum) für die Praxis gelten läßt. (Nisi motibus his senis, nulla vox movebitur, heißt es in den „Regul. Rhythmicae"). In dem Codex von Ottobeuren fehlt übrigens der Schluß des Capitels von: „In nullo enim cantu" ab.

[1]) rite „nach rechtem Gebrauche, nach Regel und Herkommen." Die Anwendung der unvermittelten Sexten und Septimen ist also im Chorale ausgeschlossen.

[2]) Der Text scheint hier fehlerhaft. Der Sinn ist aber offenbar der in der obigen Uebersetzung gegebene. Auch in der Epistol. de ign. c. erwähnt Guido ausdrücklich noch der Octav. (Ea vero concordia, quae est inter gravem aliquam litteram et eamdam acutam sicut a prima in primam, vel a secunda in secundam, diapason dicitur, id est de omnibus „d. h. „Die Verbindung aber, welche stattfindet zwischen einem tiefen Tone und

In keinem Gesangstücke wird nämlich ein Ton mit dem andern in anderer Weise regelrecht[1]) verbunden, sei es aufsteigend oder absteigend. Diesen wird eine siebente Verbindung, nämlich die Octav beigefügt. Dieselbe wird, weil sie nur selten gefunden wird, auch weniger unter die andern gerechnet. Da mit so wenigen Formeln nach dem Zeugniß des Boetius das ganze Tongebäude construirt wird, so ist es höchst nützlich, diese dem Gedächtnisse tief einzuprägen, und von deren Uebung niemals abzulassen, bis sie vollständig beim Singen gedacht und erkannt werden[3]), damit man mit diesen Formeln gewissermaßen wie mit einer Art von Schlüsseln die praktische Gesangesfertigkeit genau und um so leichter sich zu eigen machen könne.

Kapitel V.

Ueber die Octav und warum es nur sieben Noten gibt.[4])

Octav ist aber jene Verbindung, in welcher eine Quart und eine Quinte aneinander gefügt sind; denn wenn von A nach D eine Quart und von demselben D bis zum hohen a eine Quinte ist, so ist vom A bis zum andern a eine Octav, deren eigenthümliche Natur es ist, daß sie auf jeder Seite denselben Buchstaben hat, wie von B nach ♮, von C nach c, von D nach d u. s. w. Wie nämlich jeder der beiden Töne mit

---

demselben hohen Tone, wie z. B. vom ersten zum ersten (A bis a) oder vom zweiten zum zweiten (B bis ♮) wird diapason (Octav) genannt d. h. wörtlich von Allen".

[3]) Sentiantur et cognoscantur. Der erste Ausdruck bezieht sich auf die innere geistige Vorstellung des Intervalles, auf das in Gedanken-Erfassen desselben, noch ehe es gesungen ist, der letzte Ausdruck auf das zuverlässige Erkennen desselben, wenn es gesungen ist. Beides muß der Sänger inne haben, wenn er mit Ruhe und Leichtigkeit einen Gesang absingen will. Er muß innerlich, geistig jedes durch die Noten dargestellte Intervall, ehe er es singt, gleichviel ob mehr oder weniger bewußt, sich vorzustellen wissen, und sofort als richtig zu erkennen wissen, wenn er es gesungen hat, um mit Ruhe weiterschreiten zu können.

[4]) Cod. lat. 9921: „et cur septem tantum sint notae." Am Rande liest dieser Codex: „Vocis primae."

omnia ejusdem qualitatis, perfectissimaeque similitudinis utraque habetur et creditur. Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum et octavum eumdem diem dicamus, ita primas et octavas semper voces eodem charactere figuramus [1]) et dicimus, quia eas naturali concordia consonare sentimus, ut D et d. Utraque enim tono et semitonio et duobus tonis remittitur, et item tono et semitonio et duobus tonis intenditur [2]). Unde et in canendo duo aut tres aut plures cantores, prout possibile fuerit, si per hanc speciem differentibus vocibus eamdem quamlibet symphoniam incipient et decantent, [3]) miraberis, te easdem voces diversis locis, sed minime diversas [4]) habere, eumdem-

---

[1]) Cod. 9921 liest: „ita octavas semper voces easdem figuramus" „Ebenso bezeichnen wir die achten Töne immer als dieselben."

[2]) Was hier Guido gewissermaßen als Beweis für das Zusammenstimmen der in Octav stehenden Töne vorbringt, ist nur ein höchst oberflächliches mit dem innern Wesen der Sache in keiner Beziehung stehendes Moment. Beide Töne haben in der Reihe der Töne insofern eine gleiche Stellung, als sie zu den hinter ihnen stehenden Tönen dieselben Verhältnisse einnehmen. D und d haben unter sich zunächst einen Ton, der um eine große (ganze) Tonstufe absteht, C resp. c; sodann folgt eine kleine (halbe) Tonstufe B resp. ♮; hierauf wieder eine große Tonstufe A resp. a und alsdann noch eine große Tonstufe Γ resp. G. Denselben Tonverhältnissen begegnet man im Aufsteigen von D resp. d aus, wie nachstehende Zusammenstellung zeigt:

1 1 1/2 1 | 1 1/2 1 1
Γ⌒A⌒B⌒C⌒**D**⌒E⌒F⌒G⌒a

G‿a‿♮‿c‿**d**‿e‿f‿g‿aa
1 1 1/2 1 | 1 1/2 1 1

Hieraus folgt aber noch keineswegs jene wesentliche Gleichheit resp. Einheit, die wir bei Grundton und Octav wahrnehmen, sondern nur eine gewisse Gleichheit mit Rücksicht auf die eigenthümliche Stellung, welche diese Töne im Systeme einnehmen, was Guido in seiner Epist. als die proprietas der Töne bezeichnet. Guido scheint durch seinen Vergleich der sieben Töne mit den sieben Tagen auf diesen Gedanken geführt worden zu sein, bei denen übrigens von einer wesentlichen Gleichheit

demselben Buchstaben bezeichnet wird, so werden auch beide als in jeder Beziehung gleicher Beschaffenheit und vollkommenster Aehnlichkeit gehalten und angesehen. Denn wie wir nach Ablauf von sieben Tagen dieselben von vorne wieder anfangen, so daß wir den ersten und den achten Tag stets als denselben benennen, ebenso bezeichnen und benennen wir die ersten und achten Töne stets mit demselben Buchstaben[1]), weil wir fühlen, daß sie in natürlicher Harmonie in einen Ton zusammenstimmen, wie z. B. D und d. Beide Töne steigen ja abwärts durch einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne und ebenso aufwärts durch einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne[2]). Daher kommt es auch, daß man beim practischen Singen, wenn zwei, drei oder mehr Sänger, soweit thunlich, mit den in dieser Weise verschiedenen Tönen eine und dieselbe beliebige Melodie anstimmen und absingen,[3]) zu seinem Erstaunen dieselben Töne[4]) in verschiedenen Lagen hört, keineswegs aber verschiedene Töne, und daß derselbe Gesang in tiefer, hoher

---

oder Einheit keine Rede sein kann, sondern ebenfalls nur von einer Gleichheit der Stellung, indem z. B. jeder Mittwoch vor sich einen Donnerstag und hinter sich einen Dienstag hat. Wichtiger für den Beweis der wesentlichen Einheit und Gleichheit der in Octav stehenden Töne ist dasjenige, was Guido im Folgenden anführt, wo er darauf hinweist, daß ein und derselbe Gesang in verschiedenen Höhelagen ausgeführt werden kann, ohne wesentlich eine Veränderung dadurch zu erfahren, woraus offenbar folgt, daß wesentlich gleiche Töne in den verschiedenen Höhelagen sich wiederholen müssen.

[3]) incipient et decantent, „anstimmen und absingen", d. h. also gleichzeitig vortragen, was hier zu beachten ist. Es lassen sich Melodieen, ohne wesentliche Aenderung, nach ganz verschiedenen Tönen transponiren, d. h. es läßt sich z. B. eine in d-moll stehende Melodie auch in a-moll singen, aber nicht zu gleicher Zeit. Daher sagt auch Guido, es fände zwischen den Tönen D und a eine „similitudo," eine Aehnlichkeit statt, aber keine vollständige (perfecta) Aehnlichkeit, die nur bei der Octav zu finden sei (cf. Cap IX.)

[4]) Cod. 14663 liest: diversas voces habere.

que cantum gravem et acutum et superacutum tamen univoce[1]) resonare hoc modo:[2])

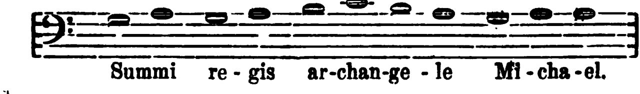
Superacutae.	g aa	aa	g aa	aa	♮♮	cc	♮♮	aa	g	aa	aa
Acutae.	Ga	a	Ga	a	♮	c	♮	a	G	a	a
Graves.	ΓA	A	ΓA	A	B	C	B	A	Γ	A	A
	Sum	mi	re	gis	ar	chan	ge	le	Mi	cha	el

Item si eandem antiphonam partim gravibus partim acutis sonis cantaveris, aut quantumlibet per hanc speciem variaveris, eadem vocum unitas apparebit.[3]) Unde poeta[4]) verissime dixit: septem discrimina vocum: quia etsi plures sint vel fiant,[5]) non est aliarum adjectio, sed renovatio earumdem et repetitio.[6]) Hac nos de causa omnes sonos[7]) secundum Boetium et antiquos musicos septem litteris figuravimus[8]), cum moderni quidam nimis incaute quatuor tantum signa posuerunt, quintum videlicet sonum eodem ubique charactere figurantes, cum indubitanter verum sit, quod quidam[9]) soni a suis quintis, ut B et F omnino dis-

[1]) Cod. 14663 liest tamen unice resonare.

[2]) Dieses die Uebertragung des nebenstehenden Beispiels in unsere Tonschrift.

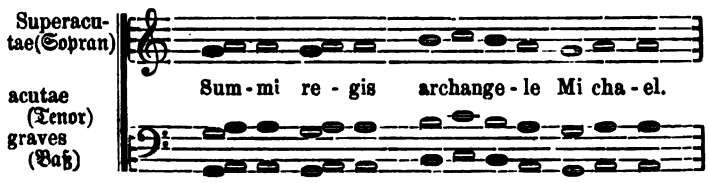
[3]) Cod. Ottenb. Mon. 9921 liest: „eadem vocum unitas apparebit hoc modo," und gibt dann die in der autographischen Beilage ausgeschriebenen Beispiele, welche wir hier in unserer Notenschrift hersetzen:



und



und überhoher Lage doch nur einstimmig[1]) klingt in folgender Weise:[2])



Desgleichen tritt dieselbe Einstimmigkeit zu Tage, wenn man eine und dieselbe Antiphone theils in tiefen, theils in hohen Tönen absingt, oder in ganz beliebiger Weise derartig abwechselt. Daher sagt sehr wahr der Dichter:[4]) Septem discrimina vocum (sieben Abstände der Töne); denn wiewohl es mehr Töne sind oder noch werden, so gibt es doch keinen Zuwachs ganz anderer Töne, sondern nur eine Erneuerung und Wiederholung eben derselben. Aus diesem Grunde haben wir auch alle Töne nach dem Vorgange des Boetius und der alten Musiker mit sieben Buchstaben bezeichnet, während einige Neuere, weniger vorsichtig, nur vier Zeichen angesetzt haben, indem sie den fünften Ton überall wieder mit demselben Zeichen darstellen. Zweifellos aber ist es richtig, daß einige[9]) Töne mit ihren Quinten gar nicht übereinstimmen, wie z. B. B und F,

---

Man beachte die Notirungsweise, welche interessant ist.

4) Virgil. — Discrimen, der Abstand, die Entfernung, das Intervall. Das Citat spricht also zunächst nur von sieben Ton-Intervallen, was aber nicht nothwendiger Weise auch auf sieben Töne hinzuweisen braucht.

5) Cod. 9921 liest: etsi plures fiant.

6) Cod. 9921: sed earundem repetitio et renovatio.

7) Cod. 9921: sonos omnes.

8) Cod. 9921: septem figuravimus litteris.

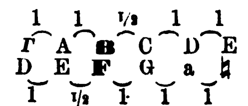
9) Das Uebereinstimmen bezieht hier Guido auf die größere oder geringere Aehnlichkeit der Töne in Ansehung der Stellung, welche sie in der Reihe der Töne einnehmen (auf ihre proprietas). — Diese ist bei den Quinten und Quarten am bedeutendsten, aber nie eine vollständige, wie bei der Octav. Ja bei einzelnen Quinten ist gar keine Aehnlichkeit vorhanden, wie bei B und F, wie nachfolgende Zusammenstellung zeigt:

cordent, nullusque sonus cum suo quinto perfecte concordet. Nulla enim vox cum altera praeter octavam perfecte concordat.

Caput VI.

De divisionibus vocum et interpretationibus earum.[1]

Ut autem de divisione monochordi in paucis multa perstringam, semper diapason duobus ad finem aequis currit passibus[2]), Diapente tribus, Diatesseron quatuor, tonus vero novem, qui quanto sunt passibus numerosiores[4]), tanto sunt spatio breviores. Alias vero divisiones praeter has quatuor invenire non poteris. Diapason autem interpretatur *de omnibus*[5]), sive quod omnes habeat voces sub se[6]), sive quia antiquitus citharae octo per eam fiebant chordis. In hac quidem specie prima et gravior vox duo habet spa-



(cf. Cap. IX.)

1) Cod. 9921 liest: Item de divisione et earum interpretationibus.

2) Cod. 9921: ad finem passibus currit.

3) Die Octav erstreckt sich über zwei gleiche Theile, d. h. wenn man von irgend einem Tone dessen Octav suchen will, so muß man die Saitenlänge dieses Tones in zwei gleiche Theile theilen, wo dann dieser Ton (der tiefere) die beiden Theile, seine Octav, (d. h. der höhere Ton), nur einen Theil erhält. Ebenso muß, um die Quinte eines Tones zu erhalten, die Saitenlänge dieses Tones in drei gleiche Theile getheilt werden, welche dieser Ton, (als der tiefere), sämmtlich für sich beansprucht; während seine Quinte (als der höhere Ton) nur zwei dieser Theile erhält. Desgleichen erhält bei der Quart, wie weiter unten noch ausdrücklicher hervorgehoben wird, der tiefere Ton, von welchem die Quart aus gesucht resp. berechnet wird, die ganze in vier Theile getheilte Saitenlänge, während die gesuchte Quart, d. h. der hohe Ton, nur drei für sich beansprucht. Bei der großen Secunde (tonus) hat der tiefere Ton sämmtliche neun, der höhere Ton oder die gesuchte Secunde nur acht Theile.

und daß überhaupt kein Ton mit seiner Quint vollkommen übereinstimmt, denn kein Ton stimmt mit einem andern Tone vollkommen überein, als nur mit seiner Octav.

Kapitel VI.

Ueber die Eintheilung der Töne und deren nähere Erklärung.

Um aber über die Eintheilung des Monochordes in wenig Worten Alles zusammenzufassen, so sei erwähnt, daß die Octav immer über zwei gleiche Theile von Anfang bis zu Ende sich erstreckt, die Quint über drei, die Quart über vier, die Secund über neun[3]); diese Theile sind um so kürzer, je zahlreicher sie sind. Andere Theilungen außer diesen vier, wird man nicht ausfindig machen können. Diapason (Octav) wird hergeleitet von „Alle," entweder weil sie „alle" Töne unter sich begreift, oder weil vor Alters die Zithern mit acht dieselbe (Octav) durchlaufenden Saiten bespannt wurden. In dieser Art der Tonverbindung umfaßt der erste und tiefere Ton zwei Theile,

---

[4]) Cod. 9921: quae (sc. diapason, diapente et diatesseron) quanto passibus numerosiores, tanto spatio breviores.

[5]) „de omnibus" kann wohl nicht als Uebersetzung des „diapaon" genommen und mit „durch Alle" wiedergegeben werden, da das griechische δια dem lateinischen „de" nicht entspricht. Zwar hebt auch Gerbert die beiden Worte, „de omnibus," „de quinque," „de quatuor," durch besondern Druck hervor, jedoch zeigt besonders die nähere Begründung des Ausdruckes „diatesseron," daß es sich zunächst nur um das letzte Wort „quatuor," um die Vierzahl überhaupt handelt, weil das Intervall einestheils „vier" Töne einschließt, anderntheils der tiefere Ton desselben immer „vier" Theile enthält, von denen dem hohen Tone nur drei zukommen. Auch die Ausdrücke „diapente dicitur de quinque," „tonus, nomen accepit ab intonando," sprechen für unsere Auffassung, wonach wir nicht „de omnibus," „de quinque," „de quatuor," sondern de „omnibus," de „quinque", de „quatuor," glauben lesen zu müssen.

[6]) sub se fehlt in Cod. 9921.

tia, acuta vox unum ut ab A ad a. Diapente dicitur *de quinque*; sunt enim in ejus spatio voces quinque, ut a D in a. Sed gravis [1]) ejus vox tria habet spatia, acuta duo. Diatessaron sonat *de quatuor*, nam et habet quatuor voces, et gravior ejus vox quatuor habet spatia, acuta vera tria ut a D in G. Has tres species symphonias, id est, suaves vocum copulationes memineris [2]) esse vocatas, quia in diapason diversae voces unum sonant. [3]) Diapente vero et Diatesseron diaphoniae, id est, organi jura possident et voces utcumque similes reddunt. [4]) Tonus autem ab intonando id est a sonando nomen accepit, qui majori [5]) voci novem, minori vero octo passus constituit: semitonium autem et ditonus [6]) etsi voces in canendo conjungunt, divisionem tamen nullam in monochordo recipiunt. [7])

Caput VII.

De modis quatuor et affinitatibus vocum [8])

Cum autem septem sint voces, quia, ut diximus, aliae, id est, octavae voces sunt eaedem, septenas sufficit explicare, quae diversorum modorum, et diversarum sunt quali-

[1]) Cod. 9921: Sed gravior ejus vox.

[2]) Es ist nicht ersichtlich, worauf sich dieses in dem bisher Gesagten beziehen soll.

[3]) d. h. zwei in Octav stehende Töne klingen wie ein Ton, obschon sie an sich zwei verschiedene, selbstständig für sich bestehende Töne sind.

[4]) „liefern möglichst ähnliche Töne," d. h. durch Quint und Quart erhält man Töne, welche mit Rücksicht auf ihre proprietas, auf ihre eigenthümliche Stellung im Systeme viele Aehnlichkeit haben, wie C und G, D und a, D und G, E und a u. s. w., cf. Cap. IX und oben Cap. V.

[5]) Cod. 9921: qui majori quidem voci.

[6]) Cod. 9921 fügt bei „et semiditonus" „und kleine Terz."

der höhere nur einen Theil, wie von A zu a. Diapente (Quint) wird benannt von „fünf;“ denn es sind in ihrem Umfange „fünf“ Töne enthalten, wie von D nach a. Der tiefe Ton derselben umfaßt jedoch drei Theile, der hohe Ton zwei. Diatessaron (Quart) kommt her von „vier;“ denn einestheils umfaßt sie „vier“ Töne, anderntheils hat der tiefere Ton derselben „vier“ Theile, der höhere aber drei, wie z. B. von D nach G. Diese drei Arten sind, wie man sich erinnert,[2]) symphonische Zusammenklänge, d. h. angenehme Tonverbindungen genannt worden, weil in der Octav verschiedene Töne als ein einziger erklingen.[3]) Quint und Quart aber besitzen das Vorrecht der Diaphonie, d. h. des Organums und liefern möglichst ähnliche Töne.[4]) Tonus (große Secunde) aber hat seinen Namen von Tönen, d. h. Klingen; bei diesem Intervalle kommen dem tiefern Tone neun, dem höhern aber acht Theile zu: Semitonium (die kleine Secunde) und Ditonus (die große Terz)[6]) erhalten auf dem Monochorde keine Theilungspunkte, wie wohl sie ebenfalls als Tonverbindungen beim Singen vorkommen.[7])

Kapitel VII.

Ueber die vier Tonarten und die Verwandtschaft der Töne [8]).

Da es nun aber sieben Töne gibt, indem, wie schon gesagt, die andern, d. h. die achten Töne wesentlich dieselben sind, so genügt es, je sieben Töne zu entwickeln, welche zu verschiedenen Tonarten gehören und verschiedener Qualität

---

[7]) Die große und kleine Terz, welche nur durch Fünf- und Sechs-Theilung in ihrer vollkommenen Reinheit hätten gefunden werden können, wurden also, wie hier ausdrücklich hervorgehoben wird, bei der Monochord-Theilung gänzlich ausgeschlossen; diese reinen Intervalle und ihre Umkehrungen, die große und kleine Sext, waren demnach den Alten gänzlich unbekannt. Die großen und kleinen Terzen und Sexten aber, welche bei der in Cap. III beschriebenen Monochord-Eintheilung zufällig sich einstellen zwischen den Tönen A-C, B-D, C-E, D-F, u. s. w. u. s. w., sind in ihren Schwingungs-Verhältnissen der Art alterirt, daß nicht nur die Alten, sondern auch heute noch jedes musikalische Ohr solche Terzen und Sexten als horribele Dissonanzen erklären muß, wovon Jeder sich überzeugen kann, der sich nach der in Kapitel III gegebenen Anleitung die Tonreihe ΓAHCD u. s. w. mit vollkommen reinen Quarten und Quinten auf einem Instrumente praktisch darstellt.

[8]) Cod. 9921 liest: „De affinatibus vocum et quatuor modis“ und

tatum [1]). Primus modus vocum est, cum vox tono deponitur et tono et semitonio et duobus tonis intenditur, ut A & D [2]). Secundus modus est, cum vox duobus tonis intenditur, ut B & E [3]). Tertius est modus, qui semitonio et duobus tonis descendit, duobus vero tonis & semitonio ascendit, ut C & F [4]). Quartus vero tono deponitur, surgit autem per duos tonos et semitonium, ut G [5]). Et nota, quod se per ordinem sequuntur, ut primus in A, secundus in B, tertius in C. Item primus in D, secundus in E,

---

Codex 14663: „De modis et qualititatibus diversis musicae artis." Es ist auffallend, daß die Ueberschriften selbst mit den im vorne beigegebenen Inhaltsverzeichnisse aufgeführten nicht einmal übereinstimmen. Dort heißt die Ueberschrift zu Cap. VII: „De affinitate vocum per quatuor modos", was immerhin einen wesentlich verschiedenen Sinn gibt, d. h. über die Verwandtschaft der Töne, insofern sie nach vier „Tonarten gruppirt werden."

[1]) Der Sinn ist: Da die in Octav stehenden Töne immer wesentlich dieselben sind, so braucht man, um die Tonarten und die verschiedene Qualität der Töne zu entwickeln, nicht jedes Mal alle Töne durch das ganze System hindurch in Betracht zu ziehen, sondern immer nur je sieben, weil ja die achten den ersten stets wieder gleich sind.

[2]) Der Ton A hat unter sich eine ganze Tonstufe: $\underbrace{\Gamma A}_{1}$; ebenso der Ton D, nämlich $\underbrace{C D}_{1}$. Aufsteigend hat A zunächst über sich einen Ganzton $\underbrace{A B}_{1}$ (unser H), dann einen Halbton, $\underbrace{B C}_{1/2}$ und wieder zwei Ganztöne, nämlich $\underbrace{C D}_{1}$ und $\underbrace{D E}_{1}$. Ebenso hat D über sich zunächst den Ganzton $\underbrace{D E}_{1}$, dann den Halbton $\underbrace{E F}_{1/2}$, und hierauf die beiden Ganztöne $\underbrace{F G}_{1}$ und $\underbrace{G a}_{1}$. In seiner Epist. sagt Guido: „Omnes autem voces in tantum sunt similes et faciunt similes sonos et concordes neumas, in quantum similiter elevan-

sind[1]). Die erste Tonart ist jene, wenn ein Ton durch eine ganze Tonstufe absteigt, und nach oben durch eine ganze, eine halbe und wieder zwei ganze Tonstufen aufsteigt, wie A und D[2]). Die zweite Tonart ist jene, wenn ein Ton durch zwei ganze Tonstufen absteigt, durch eine halbe und zwei ganze Tonstufen aufsteigt, wie B (unser H) und E[3]). Die dritte Tonart ist jene, welche durch eine halbe Tonstufe und zwei ganze Tonstufen absteigt durch zwei ganze Tonstufen aber und eine halbe aufsteigt, wie C und F[4]). Die vierte aber bewegt sich durch eine ganze Tonstufe nach unten, steigt dagegen auf durch zwei ganze und eine halbe Tonstufe wie G[5]). Bemerke, daß sie (die Tonarten) der Reihe nach sich folgen, so die erste in A, die zweite in B, die dritte in C. Desgleichen die erste wieder in D, die zweite in E, die dritte in F, die

---

tur vel deponuntur secundum dispositionem tonorum et semitoniorum: utputa prima vox A et quarta D similes et unius modi dicuntur, quia utraque in depositione tonum, in elevatione vero habent tonum et semitonium et duos tonos. Atque haec est prima similitudo in vocibus, hoc est, primus modus." Zu deutsch: „Alle Töne aber sind in soweit ähnlich und bilden ähnliche Tonfortschritte und übereinstimmende Tongruppen, in wieweit sie nach Anordnung der Ganz- und Halbtöne ähnliche Fortschreitungen aufsteigend und absteigend zulassen: wie z. B. der erste Ton A und der vierte Ton D ähnlich und von einer Art genannt werden, weil beide nach unten beim Absteigen einen Ganzton, nach oben beim Aufsteigen einen Ganzton, einen Halbton und wieder zwei Ganztöne haben. Und dieses ist die erste Aehnlichkeit in den Tönen, d. h. die erste (Ton-) Art."

[3])

1 1 ½ 1 1
Γ A B C D E
C D E F G a
1 1 ½ 1 1

[4])

1 1 ½ 1 1 ½
Γ A B C D E F
C D E F G a b
1 1 ½ 1 1 ½

[5]) Gerbert bemerkt dazu: „lege: ut D & G ex seqq.," „lies: wie D

tertius in F, quartus in G. Itemque[1]) nota has vocum affinitates per diatessaron et diapente constructas: A enim ad D, & B ad E, & C ad F, & D ad G a gravibus diatessaron, ab acutis vero diapente conjungitur hoc modo:[2])

DIATESSARON	DIAPENTE
DIATESSARON	DIAPENTE
DIATESSARON	DIAPENTE
DIATESSARON	DIAPENTE

A B C D E F G a ♮ c d

Caput VIII.

De aliis affinitatibus vocum et ♭ et ♮[3].)

Si quæ aliæ sunt affinitates, eas quoque similiter diatessaron & diapente fecerunt[4]). Nam cum diapason in se diatessaron & diapente habeat, & easdem litteras in utroque latere contineat, semper in medio eius spatio aliqua est littera, quæ ad utrumque diapason latus ita convenit, ut cui litteræ a gravibus diatessaron reddit, eidem in acutis per diapente conveniat, ut in superiori figura notatur,

---

und G gemäß dem Folgenden." Dieses ist aber nicht richtig, da die angegebenen Intervalle nur bei G sich finden:

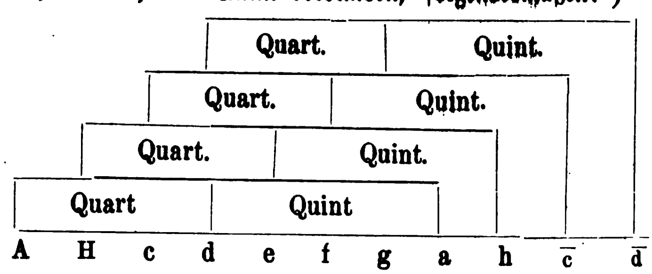
1 1 1 ½
F‿G‿a‿♮‿c,

dagegen nicht bei D:

1 1 ½ 1
C‿D‿E‿F‿G.

In seiner Epist. sagt auch Guido ausdrücklich: „Sola vero septima G quartum modum facit, quae in depositione unum tonum et semitonium

vierte in G. Ferner bemerke, diese daß Verwandtschaften der Töne auf der Quart und Quint beruhen: denn A mit D und B mit E und C mit F und D mit G sind von den tiefen (Tönen) aus gerechnet durch eine Quart, von den hohen aus gerechnet durch eine Quint verbunden, folgendermaßen: [2])



Kapitel VIII.

Ueber andere verwandtschaftliche Beziehungen der Töne und vom ♭ und ♮ [3])

Wenn es noch einige andere verwandtschaftliche Beziehungen gibt, so werden auch diese in ähnlicher Weise durch Quart und Quint hergestellt. Da nämlich die Octav in sich eine Quart und Quint einschließt und dieselben Buchstaben zu beiden Seiten hat, so wird in ihrem mittleren Raume immer ein Buchstaben sich finden, der zu den beiden Seiten der Octav in einem solchen Verhältnisse steht, daß er mit demselben Buchstaben, mit welchem er von den tiefen aus gerechnet eine Quart bildet, von den hohen aus gerechnet im Umfange einer Quint zusammen-

et duos tonos, in elevatione vero duos habet tonos et semitonium.“ — „Der siebente Ton G allein bildet dagegen die vierte Tonart, welcher im Absteigen einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne hat, beim Aufsteigen jedoch zwei Ganztöne und einen Halbton.“

[1]) Cod. 9921 liest: Iterum

[2]) Cod. 9921 gibt statt der obigen Tafel die in der autographischen Beilage gezeichnete Darstellung.

[3]) Cod. 9921 liest: Item de affinitatibus et ♮ et ♭.

[4]) Cod. 9921: fecere.

& cui a gravibus diapente contulit, eidem a superioribus diatessaron dabit, ut A, E, a. A [1]) enim & E in depositione concordant, quæ utraque [2]) duobus tonis semitonioque conficitur. Itemque G. cum ad C. & D. per easdem species [3]) resonet, unius depositionem alteriusque elevationem sumsit. Nam & C. & G. duobus tonis pariter & semitonio surgunt, & D. & G. tono & semitonio pariter inflectuntur. ♭. vero rotundum, quia minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum F. habet concordiam, & ideo additum est, quia F. cum quarta a se ♮. tritono differente nequibat habere concordiam: [4]) utramque autem ♭. ♮. in eadem neuma non iungas. In eodem vero cantu maxime ♭. molli utimur, in quo F. f. amplius continuatur gravis vel acuta, ubi & quamdam confusionem & transformationem videtur facere, ut G. sonet protum, a deuterum, cum ipsa ♭. mollis sonet tritum; unde eius a multis nec mentio facta est. Alterum

---

[1]) Cod. 9921 liest hier richtiger a statt A.

1		1		½		1		1	
C	D		E		F		G		a
Γ	A		B		C		D		E
1		1		½		1		1	

[2]) Cod. 9921 liest: in utraque.

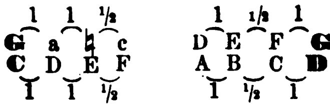
[3]) Nämlich „Quart" und „Quint." — Der Sinn des bisherigen ist folgender: Jede Octav hat zu beiden Seiten dieselben Buchstaben: A a, C c, D d, E e u. s. w. — Jede Octav schließt auch ein eine Quint und Quart. In jeder Octav findet sich also auch ein Ton in der Mitte, welcher mit dem tiefen Buchstaben oder Tone eine Quint, mit dem hohen eine Quart, oder umgekehrt mit dem tiefen eine Quart, mit dem hohen eine Quint macht.

trifft, wie in obiger Figur angegeben ist, und daß er mit demselben Buchstaben, mit welchem er von den tiefen aus eine Quint macht, von den hohen aus eine Quart gibt, wie z. B. A E a. Denn A [1]) und E stimmen überein in der absteigenden Bewegung, welche bei [2]) beiden durch zwei ganze und eine halbe Tonstufe sich vollzieht. In ähnlicher Weise nimmt G, wenn es zu C und D in jenen selbigen Intervallen [3]) erklingt, von dem einen die absteigende, von dem andern die aufsteigende Bewegung an. Denn sowohl C wie G steigen gleichmäßig durch zwei ganze und eine halbe Tonstufe auf, und D und G bewegen sich ebenso gleichmäßig durch eine ganze und eine halbe Tonstufe abwärts. Das runde ♭ aber, welches man auch, weil es weniger regelrecht ist, das beigefügte oder weiche nennt, steht in verwandtschaftlicher (harmonischer) Beziehung zu F und ist grade deßhalb beigefügt, weil F mit dem von ihm aus gerechneten vierten Tone ♮, von welchem es um drei Ganztöne absteht, keine harmonische Verbindung finden konnte, [4]); beide b aber, das runde (♭) und viereckige (♮), soll man in einer und derselben Tonphrase nicht mit einander verbinden. Vorzugsweise bedient man sich des ♭ moll in demjenigen Gesange, in welchem F, f häufiger nacheinander, sei es in der Höhe oder Tiefe, angewendet wird, wo es alsdann auch eine gewisse Vermischung und Umbildung zu bewirken scheint, so daß G wie erster Ton, a wie zweiter Ton und ♭ moll selbst wie dritter Ton klingt; daher wird auch von Vielen desselben (nämlich des ♭ moll) gar keine Erwähnung gethan. Im Allge-

Demnach kann auch jeder Ton Mitte einer Octav sein, mit deren tiefem Tone er eine Quint, mit deren hohen er eine Quart bildet oder auch Mitte einer andern Octav, mit deren tiefem Tone er eine Quart und mit deren hohen er eine Quint darstellt. So ist G Mitte der Octave C c, und Mitte der Octave D d:

Quart — Quint
C‿G⌒c — D‿G⌒d.
Quint — Quart

Mit dem einen Tone hat er die absteigende, mit dem andern die aufsteigende Bewegung gemein:



[4]) Des Tritons wegen ist also das ♭ rotundum (sa) eingeführt. Es

vero ♮. in commune placuit habere. Quod si ipsam ♭. mollem vis omnino non habere, neumas, in quibus ipsa est, ita tempera, ut pro F. G. a. & ipsa ♭. habeas G. a ♮ c. aut si talis est neuma, quæ post D. E. F. in elevatione vult duos tonos & semitonium, quod ipsa ♭. mollis facit[1]), aut quæ post D. E. F. in depositione vult duos tonos, pro D. E. F. assume a. ♮ c. quæ eiusdem sunt modi, & prædictas elevationes & depositiones regulariter habent. Huiusmodi enim elevationes & depositiones inter D. E. F. & a. ♮. c. clare discernens confusionem maxime contrariam tollit.

De similitudine vocum pauca perstrinximus, quia quantum similitudo in diversis rebus conquiritur, tantum ipsa diversitas, per quam mens confusa diutius potuit laborare, minuitur; semper enim adunata divisis facilius capiuntur. Omnes itaque modi distinctionesque modorum his tribus aptantur vocibus C. D. E.[2]) Distinctiones autem dico eas, quæ a plerisque differentiæ vocantur, hoc est, *seculorum amen.* Differentia autem idcirco dicitur, eoquod discernat

---

soll aber in einer und derselben Tonphrase nicht im Wechsel mit (♮ (si) angewendet werden und nur in Stücken, in welchen das F häufiger vorkommt. und auch mehr als Grundton, wenn auch nur in vorübergehenden Cadenzen erscheint. Uebrigens kann durch das ♭ rotundum eine Vermischung der Tonarten und damit Verwirrung herbeigeführt werden, weßhalb viele von demselben Nichts wissen wollen. Auch Guido spricht sich in seiner Epist. gegen dasselbe aus und will dasselbe möglichst vermieden haben. Besonders soll man Alles auf a ♮ c schreiben, statt auf D E F mit ♭ rotundum.

[1])
1 ½ 1 1 ½ 1 1
D E F G a ♭ c d

ist identisch mit

a ♮ c d e f g a,
1 ½ 1 1 ½ 1 1

meinen aber fand man es für gut, ein zweites ♮ zu haben. Wenn man jedoch das ♭ molle selbst unter allen Umständen nicht haben will, so schreibe man die Neumen, in denen es vorkommt, so um, daß man für F G a und das runde ♭, G a ♮ c erhält. Oder wenn das Neuma so beschaffen ist, daß es nach D E F beim Aufsteigen noch zwei Ganztöne und einen halben Ton verlangt, was eben ♭ moll macht [1]), oder daß es nach D E F beim Absteigen noch zwei Ganztöne fordert, so nehme man für D E F die Töne a ♮ c, die ganz derselben Art sind und regelrecht die vorgenannten Tonfortschritte nach Oben und Unten mit sich bringen. Wenn man in dieser Weise die auf- und absteigenden Intervalle der Töne D, E, F und a ♮ c deutlich auseinanderhält, so hebt sich die allerdings höchst nachtheilige Verwirrung von selbst.

Ueber die Aehnlichkeit der Töne soll hier noch einiges gesagt sein, denn je mehr die Aehnlichkeit verschiedener Dinge erforscht wird, um so mehr vermindert sich der scheinbare Widerspruch, an welchem der in Verwirrung gerathene Verstand sich oft lange vergeblich abmühen konnte; das Uebereinstimmende wird ja immer leichter erfaßt, als das von einander Abweichende. Alle Tonarten und Unterschiede der Tonarten knüpfen sich demnach an diese drei Töne C D E an [2]). Unterschiede aber nenne ich, was von den Meisten Differenz genannt wird, d. h. das saeculorum amen. Differenz wird es aber deßhalb genannt,

---

so daß also jede von D, E oder F aus durch ♭ rotundum fortschreitende Tonreihe durch die natürliche Tonreihe von a ♮ c ersetzt werden kann.

[2]) Da nämlich alle Töne in ihrer auf- und absteigenden Bewegung mit einem dieser drei Töne C D E übereinstimmen (cf. Cap. IX), so kann auch das Wesen aller Tonarten und ihre Unterschiede an diesen drei Tönen einigermaßen klar gemacht werden. Vollkommene Aehnlichkeit durch alle Verhältnisse der ganzen Octav ist allerdings, wie schon öfter bemerkt, nur bei den in Octav stehenden Tönen zu finden.

seu separet plagas ab autentis[1]); cæterum abusive dicitur. Ergo omnes voces aliæ cum his aliquam habent concordiam, seu in depositione seu in elevatione; nullæ vero in utroque se exhibent similis cum aliis, nisi in diapason. Sed horum similitudinem omnium in hac figura, quam subiecimus, quisquis requisierit, reperire poterit.

c d e c d e c d e

Diatessaron in elevatione.

Diapason in elevatione.

Diapason in depositione.

in depositione. Diapente similis

F G a ♮ F G a ♮

in depositione. Diatessaron similis

Diapente similis in elevatione.

C D E C D E C D E

1) Diese Stelle ist nicht klar, jedoch auch von untergeordneter Bedeutung.

weil es unterscheidet oder auseinanderhält die plagalischen Tonarten von den authentischen [1]). Uebrigens ist die Bezeichnung ungenau. Alle andern Töne also haben mit diesen irgend eine Uebereinstimmung, sei es im Absteigen, sei es im Aufsteigen; keine Töne aber erweisen sich nach beiden Seiten hin mit andern ähnlich, als nur die in Octav stehenden. Wer aber der Aehnlicher dieser aller genauer nachforschen will, der kann sie in der unten angefügten Tabelle finden.

c d e c d e c d e

Quarten, ähnlich im Aufsteigen, Octaven, ähnlich im Aufsteigen. Octaven, ähnlich im Absteigen. ähnlich im Absteigen. Quinten,

F G a ♮ F G a ♮

ähnlich im Absteigen. Quarten, Quinten, ähnlich im Aufsteigen.

C D E C D E C D E

Caput X.[1])

De similitudine vocum in cantu, quarum diapason sola perfecta est.

Supradictæ voces, prout similes sunt, utpote aliæ in elevatione, ut C & G, D & a. aliæ, in depositione, ut a & E, G & D., aliæ in utroque, ut C & G,[2]) E & ♮, ita similes faciunt neumas, adeo ut unius cognitio pandat tibi alteram; in quibus vero nulla similitudo monstrata est, vel quæ diversorum modorum sunt, altera alterius neumam cantumque non recipit: quod si compellas recipere, transformabis[3]); utputa si quis vellet antiphonam, cuius principium est in D, in E vel in F., quæ sunt alterius modi

---

[1]) Cod. 9921 hat Kap. IX und X nicht, sondern springt vom Schlusse des Kap. VIII. bis zu Kapitel XI, welches er als Kapitel VIIII bezeichnet. —

[2]) Dieses ist nicht richtig und widerspricht auch dem am Schlusse des Kapitel VIII Gesagten, wo es ausdrücklich heißt, „daß keine Töne nach beiden Seiten hin, d. h. im Auf- und Absteigen ähnlich sind, als nur die Octaven." — C und G sind nur aufsteigend ähnlich; absteigend liegt unter G ein Ganzton, unter C ein Halbton. E und ♮ haben allerdings absteigend zwei Ganztöne gemein, aufsteigend die kleine Secunde und Terz und reine Quart. —

[3]) Den Gesang nämlich. — Hierauf weist auch Guido in seiner Epist. hin. Dort empfiehlt er es als ein gutes Mittel, um den verschiedenen Character (die proprietas) der einzelnen Tonarten sich recht zu vergegenwärtigen, daß man irgend ein Gesangstück zuerst mit D, dann mit E, F und G beginne. Als Beispiel führt er dort an:

D F G G G G G a F E D
Tu Patris sempiternus es Filius.

E G a a a a a ♮ G F E.
Tu Patris sempiternus es Filius.

F a ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ c a G F
Tu Patris sempiternus es Filius.

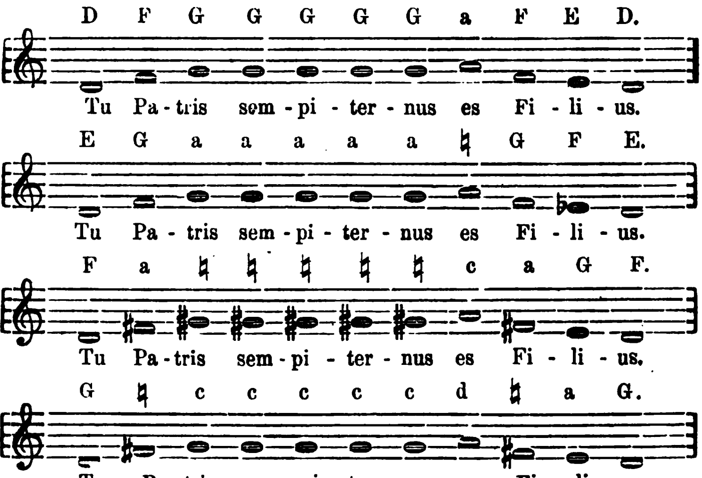
G ♮ c c c c c d ♮ a G.
Tu Patris sempiternus es Filius.

Kapitel IX[1]).

Ueber die Aehnlichkeit der Töne beim Gesange, die nur bei der Octav eine vollkommene ist.

Wie die obengenannten Töne ähnlich sind, nämlich die einen beim Aufsteigen, wie C und G, D und a, die andern beim Absteigen, wie a und E, G und D, andere in beidem, wie C und G, E und ♮[2]), so bilden sie auch ähnliche Tongruppen, so daß die Kenntniß des einen auch die des andern erschließt. Bei Tönen aber, bei welchen keine Aehnlichkeit nachgewiesen ist, oder die verschiedenen Tonarten angehören, nimmt der eine das Neuma und die Gesangswendung des andern nicht an. Wenn man aber mit Gewalt den Gesang eines Tones einem andern Tone aufzwingen will, so wird man denselben[3]) gänzlich umgestalten. Wenn z. B. einer eine Antiphone, die mit D anhebt, mit den Tönen E oder F, die zu einer andern Tonart gehören, beginnen wollte, so würde er

Das wäre also in unserer Tonschrift, und wenn man den ersten Ton immer in gleicher Höhe nimmt, so:



Den gewaltigen Unterschied dieser vier Sätze wird jeder sofort erkennen.

voces, incipere, mox auditu perciperet, quanta diversitatis transformatio fieret. In D. vero & a., quæ unius sunt modi, sæpissime possumus eumdem cantum incipere vel finire: sæpissime autem dixi, & non semper, quia similitudo, nisi in diapason, perfecta non est. Ubi enim diversa est tonorum semitoniorumque positio, fiat necesse est & neumarum. In prædictis namque vocibus, & quæ unius modi dicuntur, dissimilitudines inveniuntur; D. enim deponitur tono, a vero ditono[1]); sic & in reliquis.

Caput X.

De Modis, et falsi meli agnitione et correctione.

Hi sunt quatuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant, qui sic sunt naturali ab invicem diversitate disiuncti, ut alter alteri in sua sede locum non tribuat, alterque alterius neumam aut transformet aut recipiat numquam[2]); dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepit[3]),

---

In gleicher Weise ergeht es aber jeder Melodie, wenn man sie statt mit D, mit E, F oder G beginnt; man gestaltet sie gänzlich um. —

1)

½ 1
B⁀C⁀**D**

F‿G‿**a**
1 1

[2]) d. h. durch die natürliche Lage der Halb- und Gänztöne unterscheiden sich die Tonarten der Art, daß man den Standort, d. h. den Grundton der

sofort hören, welch' ganz verschiedene Umgestaltung vor sich ginge. In den Tönen D und a jedoch, die zu einer Tonart gehören, können wir sehr oft einen und denselben Gesang beginnen und schließen; ich sage „sehr oft" und nicht „immer," weil auch hier die Aehnlichkeit nicht, wie bei der Octave, eine vollkommene ist. Wo nämlich eine Verschiedenheit in der Lage der Ganz- und Halbtöne stattfindet, da tritt auch nothwendig eine Verschiedenheit der Tonphrasen ein. Denn auch in den vorgenannten Tönen, wiewohl sie als von einer Tonart bezeichnet werden, werden noch Unähnlichkeiten gefunden. D schreitet nur durch einen Ganzton abwärts, a durch zwei Ganztöne[1]) und so ähnlich bei den übrigen Tönen.

Kapitel X.

Ueber die Tonarten und das Erkennen und Verbessern einer falschen Melodie.

Dies sind die vier Tonarten oder Tropen, die mißbräuchlich auch Töne genannt werden. Dieselben sind durch eine natürliche Verschiedenheit der Art von einander geschieden, daß keine der andern auf ihrem Standorte eine Stelle gewährt und eine den Melodieengang der andern entweder umbildet oder überhaupt nicht annimmt[2]). Ein Mißton schleicht[3]) sich auch

---

einen nicht zum Grundtone der andern machen kann, ohne den Melodieengang gänzlich zu ändern, wie in Kap. IX. nachgewiesen.

[3]) Man beachte hier das Praesens: „subrepit", „es schleicht sich ein," welches klar darauf hindeutet, daß hier nicht von bestimmten historischen Fälschungen gewisser Singweisen die Rede ist, sondern von Ungehörigkeiten beim Gesange, die jederzeit von wenig gebildeten Sängern mit schlechten Stimmen hervorgerufen werden. Darum hat man auch nicht nöthig, bei dem „demunt gravantes" und „intendentes adjiciunt" an ein absichtliches Erhöhen und Vertiefen der Intervalle von Seiten solcher Sänger zu denken, die

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.

cum aut de bene dimensis [1]) vocibus parum quid gravantes demunt, vel adiiciunt intendentes: quod pravæ voces hominum faciunt, cum aut praedictam rationem plus iusto intendentes vel remittentes, neumam cuiuslibet modi aut in alium modum pervertunt, aut in loco, qui vocem non recipit, inchoant, vel quasdam [2]) faciunt subductiones [3]) in trito,

---

in Vorahnung der reinen Harmonie die zu hochstehende Terz des Monochordes (64 : 81) auf das reine Verhältniß 4 : 5 vertieft und die zu tief stehende kleine Secunde (243 : 256) auf das Verhältniß 15 : 16 erhöht hätten. Guido hätte sicher über eine so wichtige Thatsache, die nur von höher gebildeten Sängern Anregung hätte finden können, genauer sich ausgedrückt als mit den unbestimmten Worten „plus justo“ „über Gebühr.“ Auch findet hierbei das „neumam cujuslibet modi in alium modum pervertunt“ keine Erklärung. Ueberhaupt aber leistet das ganze Kapitel X nicht, was man beim Lesen der Ueberschrift erwarten sollte, da von bestimmten Regeln für das Erkennen und Verbessern fehlerhafter Melodieen im Grunde genommen gar keine Rede ist, sondern nur auf einzelne Ungehörigkeiten beim practischen Singen durch unreines Angeben der Intervalle, durch Einschieben halber Tonstufen und Durcheinanderwerfen der Tonarten seitens schlechter Sänger hingewiesen wird. Unsere Stelle will also nur sagen, daß schon dadurch Disharmonie in den Gesang komme, daß Sänger mit schlechten (pravae) Stimmen die Intervalle überhaupt nicht rein angeben, manche Töne über Gebühr in die Höhe treiben, andere wieder zu tief nehmen und so oft ganze Töne zu halben und halbe Töne zu ganzen machen, wodurch sie dann die normale Tonleiter verlieren und aus einer Tonart in die andere gerathen, oder auf Stellen kommen, wo nach dem Zusammenhange des Systems, ein Ton sich gar nicht findet, wofür am Ende des Kapitels als Beispiel die Communio: Diffusa est angeführt wird. Auch in seiner Epistola de ignoto cantu berührt Guido diese Mißstände insofern, als er dort seinem Freunde Michael ein Mittel zur Vermeidung derselben an die Hand gibt. Er räth ihm nämlich, gewisse kurze Melodiesätzchen sich einzuprägen, an denen die Charakteristik der Tonart sich besonders scharf auspräge. Mit Hülfe dieser könne er durch Vergleichung sofort die Tonart eines jeden gehörten Gesanges erkennen, andererseits auch leicht sich überzeugen, ob er eine Melodie richtig intonirt und ohne Fehler durchgesungen habe. Finde er nämlich, daß am Schlusse oder im Verlaufe des Gesanges derselbe dem Melodiesätzchen der betreffenden Tonart sich nicht anschließe, so könne er wissen, daß er aus der Tonart herausgefallen sei, also den Fehler begangen habe, von welchem hier Rede ist.

durch Falschheit beim Singen in der Weise ein, wenn man von den wohl abgemessenen Tönen [1]) etwas weniges durch Vertiefen wegnimmt, oder durch Erhöhen beifügt. Dieses thun die schlechten Stimmen der Leute, indem sie das vorgeschriebene Ton-Verhältniß über Gebühr in die Höhe treiben oder sinken lassen und so den Melodiecengang jeder beliebigen Tonart in eine andere Tonart verkehren, oder an einer Stelle beginnen, die einen Ton nicht zuläßt, oder indem sie [2]) gewisse Subductio-

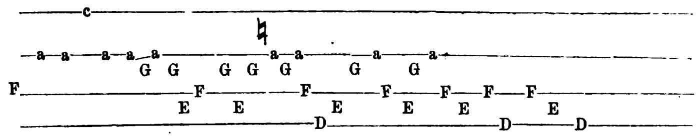
---

[1]) „Wohl abgemessenen," nämlich auf dem Monochorde genau abgemessen, also vollkommen rein, wie Guido, der seine Schüler nach dem Monochorde die Töne zu üben anhielt, es verlangt.

[2]) Die Stelle „vel quasdam subductiones" bis „apponunt tonum" findet sich nicht in den Handschriften des 11. Jhrh., weder in Cod. 9921, der Kapitel IX und X überhaupt nicht hat, noch in Cod. 14663, auch nicht in Cod. 14965 a. und b., scheint also nicht von Guido herzurühren. Zuerst erscheint sie in einem Codex des ehemaligen Benediktiner Klosters S. Emmeram, jetzt Cod. lat. 14523 der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, ebenso in Codex 13021 aus dem 12—13 Jahrh., so wie in einem von Hartmann Schedel in Nürnberg geschriebenen Codex vom Jahre 1493 (cf. Schlecht, Gesch. d. Kirchenmus. S. 36; Monatshefte f. Musik.-Gesch. 1872 S. 140.) Wiewohl wir demnach es nur mit einer Interpolation aus der Zeit der mensurirten polyphonen Musik zu thun haben, die auch auf den Choralgesang bereits ihren Einfluß auszuüben begann, so ist die in derselben gegebene Auseinandersetzung über den Gebrauch der Diësis doch sehr interessant. — Nach den Handschriften des 11. Jhrh. ist also der Zusammenhang des Textes: aut in loco, qui vocem non recipit, inchoant; quod ut exemplo pateat in Communione: Diffusa est gratia . . . . . .

[3]) Subductio ist der lateinische Ausdruck für das griechische δίεσις (diesis). Wir ersehen dieses deutlich aus dem Traktate Engelberti abb. Admont.: De musica c. XVIII (Gerbert Script. Pag. 312), wo gelehrt wird, daß der Ganzton in zwei gleiche harmonische Verhältnisse nicht getheilt werden könne, sondern nur in zwei ungleiche. Der größere Theil werde Apotome (ἀποτομή), d. h. der „mehr als die Hälfte betragende (superdivisa) Abschnitt" genannt und bilde den großen Halbton (semitonium majus); der kleinere Theil werde Diësis (δίεσις), d. h. „der restirende Theil" (subductio, von subducere, wegnehmen, abziehen, in Anrechnung bringen) genannt und bilde den kleinen Halbton (semitonium minus). Die ganze Stelle lautet: propter hoc dividitur in

quæ dieses appellantur, cum non oporteat eas in usum admittere, nisi supervenientibus certis locis. Quod ut facile pateat, proponimus exemplum:[2])



Desiderium.

In nullo enim sono[3]) valet fieri; excepto tertio & sexto; nam etsi reperiatur in alio, penitus emendanda est; non solum autem ipsa, sed & radix, ex qua inutiliter processit, eradicanda est.[4])

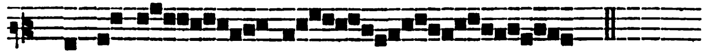
---

duas partes inaequales, scilicet in majorem, quae vocatur Apotome, id est, superdivisa, et haec est semitonium majus; et in minorem, quae vocatur diesis, id est, subductio a semitonio majori; et haec est semitonium minus. Das Größen-Verhältniß der subductio (diesis) oder des semitonium minus wird in Cap. XIX mit folgenden Worten bestimmt: „Diesis est spatium, quo sesquitertia proportio alicujus consonantiae major est duobus tonis; et haec diesis, id est, subductio dicitur semitonium minus.“ „Diëses ist jenes Intervall, um welches die im Verhältnisse von 3 : 4 stehende Consonanz (reine Quart) größer ist, als zwei Ganztöne (große Terz im Verhältnisse 64 : 81); und diese Diësis, d. h. Subductio wird kleiner Halbton genannt.“ Hiernach kommt der Diësis, (Subductio, kleiner Halbton) das Verhältniß $^{3}/_{4}$ minus $^{64}/_{81}$ = $^{3}/_{4}$ mal $^{81}/_{64}$ = $^{243}/_{256}$, also 243 : 256 zu. Bei den Alten bildete die Diësis die kleinere Hälfte des kleinen Halbtones, also 499 : 512. — Heute ist die Diësis der Unterschied zwischen dem großen (15 : 16) und kleinen Halbtone (24 : 25) also $^{15}/_{16}$ — $^{24}/_{25}$ = $^{15}/_{16}$ mal $^{25}/_{24}$ = $^{375}/_{384}$ = $^{125}/_{128}$. Dieses Verhältniß (125 : 128) kommt übrigens jenem der Alten (499 : 512) sehr nahe, denn $^{125}/_{128}$ = $^{500}/_{512}$, also nur $^{1}/_{512}$ größer.

[1]) trito, sonst nur von der Tonart (modus) gebraucht, steht hier offenbar für tertio (sono) „auf dem dritten Tone,“ d. h. auf C (cf. Anmerk. 4 S. 15 resp. S. 16). Der gleich folgende Satz: In nullo enim sono valet fieri, excepto tertio et sexto ist ja offenbar nur eine weitere Ausführung des hier Gesagten.

[2]) Gerbert hat das C D am Anfange nicht; es findet sich aber in allen

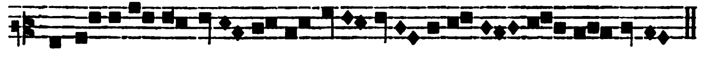
nen auf dem dritten[1]) Tone ausführen, die man Diësis nennt, deren Gebrauch jedoch nur an gewissen zutreffenden Stellen gestattet werden kann. Damit dieses leichter verstanden werde, setzen wir ein Beispiel her[2]):



Bei keinem Tone[3]) kann dieses (die Anwendung der Subductio) geschehen, als nur beim dritten und sechsten; denn wenn sie auch bei einem andern gefunden werden sollte, so ist sie doch ganz und gar zu verwerfen; aber nicht nur sie selbst, sondern auch die Wurzel ist auszurotten, der sie entsprossen.[4])

---

alten Handschriften. Der oben citirte Münchener Codex No. 13021 aus dem 12.–13. Jahrhund. hat das Beispiel folgendermaßen:



Es handelt sich, wie die spätern Erörterungen zeigen, zunächst darum, daß im Anfange nicht Cis D gesungen werden darf, was jedoch nicht leicht Jemanden einfallen dürfte. Schedel schreibt in seinem im Jahre 1493 geschriebenen Codex (Münch. Staatsbibl. No. 1500) über a g a: „Diësis," womit er wohl andeuten will, daß auch hier ein halber Ton von Manchen gesungen werde.

[3]) Sonus bezeichnet bei Guido, wie bei den Alten überhaupt, den „Ton" als einen nach Höhe und Tiefe bestimmbaren Schall; gleichbedeutend ist vox. Tonus dagegen bedeutet zunächst „Tonstufe;" steht sodann auch im Sinne von modus und tropus für „Tonart," besonders für die durch Theilung der vier Haupttonarten in die authentisch und plagalische Form gewonnenen „acht Töne" (octo formulae, octo toni). Hier ist also nicht von Tonarten, sondern nur von dem dritten und sechsten Tone des Systemes, nämlich C und F, (cf. Anmerk. 4 S. 15 resp. S. 16) die Rede.

[4]) Aus dieser Stelle geht hervor, daß die Diësirung nicht nur bei C und F, sondern auch bei andern Tönen stattfand. Die oben getadelten „subductiones in trito" beziehen sich also nicht nur auf die Erhöhungen auf dem dritten Tone (C); deßhalb ist auch das „in trito" nicht einfach für „in tertio" gebraucht, sondern wurde wohl mit Vorbedacht als Bezeichnung einer ganzen Kategorie von Tönen gewählt. Eine solche Kategorie von Tönen ergibt sich, wenn man beachtet, daß Guido und die mittelalterlichen Theoretiker zunächst

Notandum, quod, quia *a* a quibusdam[1]) semitonii loco admittitur, ideo harmoniam in modum plaustri vergentis per petrosam semitam conficiunt. Ideo autem plus quam omnium artium musicæ sunt regulæ dissolutæ, quia, dum nusquam aliqui potuerunt[2]) se ad semitam admittere, imo dum pleni fluminis (*f.* instar), cui dum non sufficit proprius alveus, per compita diffunditur; ita ipsi omni loco, quo semitonia accreverunt[3]), aliam semitam elegerunt, scilicet

nur vier Tonarten annehmen, welche hohe (authentische) und tiefe (plagalische) Melodien umfassen und nur mit Rücksicht hierauf in acht Töne (formulae) zerlegt werden können. Der Umfang dieser vier Tonarten ist hiernach:

1. Protus (Dorisch) A B C **D** (Grundton) E F G a ♮ c d.
2. Deuterus (Phrygisch) B C D **E** (Grundton) F G a ♮ c d e.
3. Tritus (Lydisch) C D E **F** (Grundton) G a ♮ c d e f
4. Tetrardus (Mixolydisch) D E F **G** (Grundton) a ♮ c d e f g.

Hier erscheint der Grundton immer als der vierte und der unter dem Grundtone liegende Leitton als der dritte der Reihe. Der Grundton kann darum auch als vierter Ton (tetrardus, zum Unterschiede von quartus als dem vierten des Systemes überhaupt (D)) oder auch als erster (protus), wenn man nur die authentische Form in's Auge faßt, bezeichnet werden. Dritter Ton (tritus, zum Unterschiede von tertius C) sind aber alle Leittöne C, D, E, F und in der Transposition auch G a und ♮. Mit den „subductiones in trito" sind also die Erhöhungen aller Leittöne gemeint, über welche der Interpolator zuerst bemerkt, daß sie nur in bestimmten Fällen eintreten können, aber auch dann nur bei C und F und auf keinem andern Tone. —

[1]) Gerbert schreibt hier fälschlich: quia *a* a quibusdam," statt quia a quibusdam, wie die alten Handschriften lesen. Diese Leseart ist jedenfalls durch verkehrte Deutung der Abbreviatur der alten Handschriften entstanden. So schreibt Cod. 13021: q'a a quibusdam," wo aber q'a überall statt quia steht, so z. B. auch in der gleichfolgenden Stelle: Sunt regulae dissolutae, quia, dum nusquam . . . Als Subject ist hier aus dem Frühern „diesis" zu ergänzen und der Sinn ist: „Weil einige statt des durch Diësirung gewonnenen Halbtones die Diësis selbst anwenden, so bringen sie einen Gesang zu Wege, der dem Knarren eines schweren Lastwagens ähnlich ist, dessen Räder über die im Wege liegenden Steine abrutschen."

[2]) Man beachte hier die Perfecta: potuerunt, accreverunt, elegerunt, welche auf alte, eingerissene Mißstände hindeuten, die eben die regulae musicae als „dissolutae," „gelockert" erscheinen lassen.

zu bemerken, daß Einige, weil von ihnen [1]) die Diësis an Stelle des Halbtones genommen wird, einen Gesang ausführen, wie wenn ein schwerer Lastwagen auf einem steinigen Wege hin und her gleitet. Deswegen aber sind auch die Regeln der Musik mehr als bei jeder andern Kunst gelockert, weil Manche, die nirgendwo an die vorgeschriebene Bahn sich halten konnten [2]), ganz nach Art eines angeschwollenen Flusses, dem sein Bett nicht mehr genügt und der sich über die Wege ergießt, an jeder Stelle, wo halbe Töne sich festgesetzt haben, [3]) eine andere Bahn

[3]) accresco, „dazu wachsen," „vermehrend hinzukommen," auch „wachsend sich vergrößern," wonach also übersetzt werden könnte: „an jeder Stelle, wo die Halbtöne sich vergrößert haben." nämlich dadurch, daß man statt des semitonium minus (243 : 256) die durch Diësirung gewonnenen Halbtöne setzte im Verhältnisse von 224 : 243 (siehe später). Diese Uebersetzung würde aber zu der Annahme zwingen, daß vorher schon Halbtöne vorhanden gewesen seien, die sich nachher vergrößert hätten. Von Vergrößerung der vorhandenen Halbtöne H C und E F ist aber offenbar keine Rede, sondern von den durch Diësirung des C und F „hinzukommenden Halbtönen." Einfacher und natürlicher ist es demnach, wenn man „accreverunt" in der ersten Bedeutung nimmt. Die Stelle besagt dann, daß überall, wo halbe Töne zu den vorhandenen, im Systeme begründeten Halbtönen $\underbrace{E\ F}_{1/2}$, $\underbrace{\natural\ c}_{1/2}$ und $\underbrace{a\ \flat}_{1/2}$ noch „hinzugekommen sind," nämlich durch den Usus im Laufe der Zeit sich festgesetzt haben, (wie z. B. die hier in Rede stehenden Diësirungen der Leittöne besonders auf der dritten und sechsten Stufe (C und F) im I und II und VII und VIII Ton (D Cis D; G Fis G)), daß an all' diesen Stellen jene Leute, die überhaupt nirgends an die wenn auch nur durch die Tradition vorgezeichnete Regel sich halten können, ihre eigene Wege gehen, gewissermaßen, wie der Interpolator spöttig hinzufügt, als fürchteten sie sich bei ihrer erhabenen imponirenden Figur in ein so kleines Intervall einzutreten. Wo sie aber an solchen Halbtönen gar nicht vorbeikommen können, da huschen sie nur so flüchtig vorüber und singen statt des durch die Diësirung erst zu gewinnenden Halbtones (224 : 243) die Diësis selbst, also kaum einen Viertelton, ähnlich wie Hüttenarbeiter, wenn es auch noch so kalt ist, vor (ante os) der glühenden Oeffnung des Schmelzofens doch nur rasch vorbei huschen und höchstens mit Ueberwindung einmal in die Gluth hineinstoßen, wenn es zur Schürung des Feuers sein muß. — Die ganze Stelle ist so nur eine Erklärung zu dem „Notandum," warum „a quibusdam" an Stelle des Semitoniums die Diësis genommen wird. Der Interpolator will übrigens nach zwei Seiten abwehrend eintreten. Während er einerseits für die Anwendung der

metuentes arctum ingredi specum, ne magnitudo, qua præcellunt, corporis arctetur, aut minori latitudine aut breviori altitudine tegminis. Ubi autem non quærunt (*f.* queunt) penitus effugere, diesi usi sunt, imitantes nimirum illos, qui dum metuunt vim algoris, vim faciunt impingentes semel ante os camini.

Igitur[1]) hæc diesis, quæ, sicut supra diximus, locum semitonii sumit[2]), nusquam sumenda est, nisi isto modo, cum tritus[3]) canitur, & tetrardus producendus est in proto, iterumque[4]) deponendus est in semetipso, vel in eodem trito, vel etiam magis infimo. Tunc tritus, qui præest tetrardo protove, subducendus est modicum[5]); quæ subductio appellatur diesis,

---

zu seiner Zeit durch den Usus eingeführten erhöhten Leittöne einsieht und dem Mißbrauche gegenüber die richtige Anwendung derselben lehren will, wendet er sich in dem Notandum gegen Jene, welche gestützt auf das theoretische System dieselben verwerfen und, wo sie (etwa beim Zusammensingen mit Andern) nicht daran vorbeikommen können, nur flüchtig durch eine kleine Inflexion der Stimme (¼ Ton, Diësis) dieselben berühren, damit aber in anderer Weise den Gesang verunstalten. (harmoniam in modum plaustri etc. . .)

[1]) Mit diesem „igitur" leitet der Interpolator wieder auf das Frühere zurück, indem er dazu übergeht, die „gewissen zutreffenden Stellen," wo die Diësis oder Subductio eintreten kann, näher zu besprechen.

[2]) „Quae locum semitonii sumit" kann nicht heißen, „welche ein Halbton ist," sondern nur, „welche die Stelle eines Halbtones vertritt," ohne ein genauer Halbton zu sein. Das „sicut supra diximus" kann sich nur auf das obige „a quibusdam semitonii loco admittitur" beziehen. Damit war indirekt schon gesagt und zugestanden, daß die Diësis die Stelle eines Semitonium's vertritt; es wurde aber getadelt, daß sie von einigen wirklich an die Stelle eines Halbtones gesetzt (admittitur) und so praktisch verwendet wird, während sie nur theoretisch als Halbton betrachtet und zur Berechnung der Größe des Leittones gebraucht werden soll, wie gleich unten ersichtlich.

[3]) Tritus ist, wie Anm. 4 S. 55 gezeigt, als Ton, nicht als Tonart aufzufassen; ebenso tetrardus. In anderer Bedeutung würde auch das gleichfolgende „tunc tritus subducendus est modicum" keinen Sinn geben »In

eingeschlagen haben, indem sie nämlich fürchten in die enge Höhlung einzutreten, damit ihre Körpergröße, durch welche sie sich auszeichnen, durch die allzugeringe Breite oder zu niedrige Höhe der Hülle nicht beengt werde. Wo sie aber ganz und gar nicht ausweichen können, wendeten sie die Diësis an, indem sie allerdings das Beispiel jener nachahmen, die, wiewohl sie sich vor der Heftigkeit der Kälte fürchten, dennoch sich Gewalt anthun, um nur einmal in die Oeffnung eines Schmelzofens zu stoßen. —

Diese Diësis also [1]), die, wie oben gesagt, die Stelle eines Halbtones vertritt [2]), ist nirgendwo anzuwenden, als nur in dem Falle, wenn der dritte Ton [3]) gesungen wird und der vierte Ton eintreten soll in der ersten Tonart und wieder [4]) in sich selbst oder in jenem dritten oder auch in einem noch tiefern Tone schließen soll. Alsdann ist der dritte Ton, der dem vierten oder dem ersten vorausgeht, etwas in die Höhe zu ziehen [5]). Diese Erhöhung wird Diësis genannt und be-

---

proto" dagegen muß auf die Tonart bezogen werden: „Tetrardus in proto ist also „D im ersten modus" (I und II. Ton.)

[4]) „Iterumque" deutet darauf hin, daß der vierte Ton (D resp. G) dem dritten schon vorausgegangen sein muß, auf welchen er dann folgt, um so wieder in sich selbst oder auch im dritten (C resp. F) oder in einem noch tiefern Tone zu schließen. Hieraus ergäben sich folgende Kadenzen: D Cis D; — D Cis D C; — D Cis D C A; resp. G Fis G; — G Fis G F; — G Fis G F E; — G Fis G F D.

[5]) Hier wird also ausdrücklich gesagt, daß in „den genannten Fällen" der dritte Ton (C resp. F) in die Höhe zu ziehen sei, und zwar „modicum" „ein wenig," und daß eben diese Erhöhung des C (auf etwa Cis) Diësis genannt werde. Wie viel diese Erhöhung betrage, ergibt sich aus der beigefügten Messung. Hiernach bildet nämlich die Diësis C‿Cis ein Intervall im Verhältnisse von 27 : 28, also nicht ganz ein Semitonium minus, da 27 : 28 = 243 : 252 ist, während das Semitonium minus das Verhältniß 243 : 256 bildet. Zieht man dieses Verhältniß der Diësis 27 : 28 von dem Ganztone C D = 8 : 9 ab, so bleibt für Cis‿D das Verhältniß 224 : 243 übrig, ($^8/_9$ min. $^{27}/_{28} = {}^8/_9 \times {}^{28}/_{27} = {}^{224}/_{243}$) welches etwas größer ist, als die Apotome oder das semitonium majus = $^{2048}/_{2187}$; (denn $^{224}/_{243} = {}^{2016}/_{2187}$). Gleichwohl kann das Verhältniß $^{224}/_{243}$

& medietas sequentis semitonii[1]), sicut semitonium est medietas sequentis toni. Metitur autem hoc modo. Cum a G. ad finem feceris novem passus, reperisque a, tunc ab a. ad finem partire per septem, & in termino primæ partis reperies primam diesim inter ♮ & c[2]). — Mox secundus & tertius passus erunt vacui, quartus vero tertii diesis obtinebit

---

(Cis‿D) als Halbton betrachtet werden, wie ja auch die Diësis $^{27}/_{28}$ die Stelle eines Halbtones vertritt (locum semitonii sumit). Praktisch kann die Diësis im Chorale keine Verwendung finden, da das chromatische Intervall C‿Cis im Chorale nicht vorkommen kann. Sie dient nur dazu, den Halbton Cis‿D durch Hinaufziehen des C um die Diësis festzustellen. Daß der Halbton Cis D etwas groß ist, und beim Singen von D nach Cis die Stimme noch mehr nach C sich neigen muß, entspricht übrigens ganz dem Horror der Alten vor den Halbtönen, die ja auch im V und VI Tone dem Halbtone E‿F = $^{243}/_{256}$, obschon im Systeme gegeben, noch auszuweichen suchten.

[1]) „et medietas sequentis semitonii;“ aus dem Folgenden ist zu ergänzen „est“: „Die Erhöhung wird Diësis genannt und ist die Hälfte des folgenden Halbtones (nämlich Cis‿D = 224 : 243), sowie auch in der Reihe der Töne das semitonium (243 : 256 z. B. E‿F) die Hälfte ist des folgenden Ganztones (F‿G).“ Das semitonium $^{243}/_{256}$ ist aber in Wirklichkeit sehr nahe die Hälfte des Ganztones $^{8}/_{9}$; denn zieht man von $^{8}/_{9}$ das Semitonium $^{243}/_{256}$ ab, so bleibt die Apotome $^{2048}/_{2187}$, welche nur um nahe ein Comma ($^{80}/_{81}$) größer ist, als das Semitonium $^{243}/_{256}$ selbst, also beinahe unserm Halbtone 15 : 16 gleichkommt. (Der Halbton $^{15}/_{16}$ plus dem Semitonium $^{243}/_{256}$ ist gleich $\frac{15 \times 243}{16 \times 256} = \frac{3645}{4096}$; der Ganzton $^{8}/_{9}$ ist gleich $\frac{8 \times 455}{9 \times 455} = \frac{3640}{4095}$, so daß also der Unterschied höchst unbedeutend ist). Ebenso ist nun auch die Diësis 27 : 28 sehr nahe die Hälfte des Halbtones 224 : 243; denn zieht man von dem Halbtone $^{224}/_{243}$ die Diësis $^{27}/_{28}$ ab, so bleibt das Verhältniß $\frac{6272}{6561}$, welches nur um circa ein halbes Comma größer ist, als die Diësis $^{27}/_{28}$ selbst;

trägt die Hälfte des nun folgenden Halbtones[1]), wie der Halbton die Hälfte des folgenden Ganztones ist. Sie wird aber in folgender Weise gemessen: Wenn man von G aus bis zum Ende neun Theile gemacht und a gefunden hat, so theile man alsdann von a aus in sieben Theile, und man wird am Endpunkt des ersten Theiles die erste Diësis finden zwischen ♮ und c[2]). Der jetzt folgende zweite und dritte Theilungspunkt bleibt leer; der vierte Theilungspunkt aber bezeichnet die Stelle

(zieht man nämlich von dem Verhältniß $\frac{6272}{6561}$ nochmals die Diësis $^{27}/_{28}$ ab, so bleibt das kleine Verhältniß $\frac{6504}{6561}$ (circa ein halbes Comma) übrig. Der Ganzton C‿D = 8 : 9 wird also durch die Diësis 27 : 28 in circa drei Theile getheilt, wovon ein Theil auf die Diësis C‿Cis und zwei Theile auf den Halbton Cis‿D kommen, ähnlich wie die kleine Terz E‿G (27 : 32) durch das Semitonium minus $^{243}/_{256}$ in drei Theile getheilt wird, wovon ein Theil auf das Semitonium E‿F und zwei Theile auf den Ganzton F‿G kommen.

[2]) Also die Saitenlänge a = $^{8}/_{9}$ ist in sieben Theile zu theilen, um im ersten Theilpunkte die Diësis zu erhalten. Die Saitenlänge derselben beträgt also $^{6}/_{7}$ von $^{8}/_{9}$ = $^{8}/_{9} \times {}^{6}/_{7} = \frac{48}{63} = \frac{16}{21}$. Ist aber die Saitenlänge von a = $^{8}/_{9}$, so ist die von ♮ (wie früher, Cap. III, gesehen) $^{64}/_{81}$ und jene von c = $^{3}/_{4}$. Also verhält sich ♮: Diësis = $^{64}/_{81} : {}^{16}/_{21} = \frac{81}{64} \times \frac{16}{21} = \frac{27}{28}$ und Diësis: c = $^{16}/_{21} : {}^{3}/_{4} = \frac{21}{16} \times \frac{3}{4} = \frac{63}{64}$; also ♮ : Diësis : c = $\underbrace{243 : 252}_{27/28} : 256$ (mit $\underbrace{252 : 256}_{63/64}$). Die hier vom Interpolator entwickelte Diësis $^{27}/_{28}$ ist also keineswegs gleich dem Semitonium minus, wie das frühere Citat von Engelbert. Admont. lehrt; sie ist auch nicht gleich der Diësis der Alten, d. h. der kleinern Hälfte des semitonium (499 : 512) denn das semitonium $^{243}/_{256}$ arithmetisch getheilt gibt die Verhältnisse 486 : 499 : 512, während unser semitonium ♮‿c durch die hier entwickelte Diësis getheilt wird in die Verhältnisse 486 : 504 : 512. Die hier gegebene Auseinandersetzung unsers Interpolators ist darum höchst beachtenswerth. Er lehrt zunächst, daß die subductio oder Diësis ein Hinaufziehen des tiefern Tones zum höhern und zwar um das Verhältniß 27 : 28 sei, wodurch dann erst der in der Praxis angewendete erhöhte Leitton (Cis D) im Verhältniß von 224 : 243

locum, qui similiter erit inter $\genfrac{}{}{0pt}{}{\natural}{\natural}$ & $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{c}$. [1]) Modo simili à d. passus fiant totidem ad finem, moxque secundæ patebit locus, supradicto ordine, quæ erit inter e. & f [2]). — Tunc revertens ad primam diesin, divide ad finem per quatuor, & primus item passus terminabit inter e. & f, secundus inter $\genfrac{}{}{0pt}{}{\natural}{\natural}$ & $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{c.}$ reliqui vacant. Admonemus vero lectorem, ne existimet nos desipere, eoquod primo[3]) omisimus ista scribere. Nos enim paratos habebit, post finem operis[4]) ex istis respondere sibi; nunc ad cepta revertamur.

Sunt ètiam nonnulli, qui ubi debuerant semiditonum[5]) admittere, apponunt tonum. Quod[6]) ut exemplo pateat, in Communione, *diffusa est gratia*, multi propterea, quod erat incipiendum in F. uno tono deponunt, cum ante F. tonus non

---

sich bilde, während das Tonverhältniß der Diësis (27 : 28) im praktischen Gesange nie zur Anwendung kommen könne; darum tadelt er auch in dem Notandum, daß Manche nun, statt des durch die Diësis gewonnenen Halbtons $^{224}/_{243}$, die Diësis selbst setzten, sei es nun, daß sie den höhern Ton beim Singen der Cadenzen D Cis D nur um das Verhältniß 63 : 64 vertiefen (also um $^{1}/_{6}$ = Ton), sei es, daß sie Cis D im größern Verhältnisse 27 : 28 (c. $^{1}/_{3}$ = Ton) nehmen. In beiden Fällen werde der Gesang durch Anwendung dieser kleinen Tonverhältnisse vergleichbar dem Abrutschen der Räder eines schweren Lastwagens auf steinigem Wege. Uebrigens sei die Diësirung nur auf C und F und zwar in bestimmten Fällen vorzunehmen.

[1]) Also $^{8}/_{7}$ von $^{8}/_{9} = {}^{8}/_{9} \times {}^{8}/_{7} = \frac{24}{63} = \frac{8}{21}$; also $\natural$: Diësis : c = $^{32}/_{81} : {}^{8}/_{21} : {}^{3}/_{8}$ woraus folgt $\natural$: Diësis $= {}^{32}/_{81} : {}^{8}/_{21} = {}^{81}/_{23} \times {}^{8}/_{21} = {}^{27}/_{28} =$ 27 : 28; und Diësis : c $= {}^{8}/_{21} : {}^{3}/_{8} = {}^{21}/_{8} \times {}^{3}/_{8} = {}^{63}/_{64} =$ 63 : 64. —

[2]) Wenn G = 1 und a = $^{8}/_{9}$ dann ist d = $^{2}/_{3}$, e = $^{16}/_{27}$; f = $^{9}/_{16}$

der dritten Diësis, die ebenfalls zwischen $\substack{\natural \\ \natural}$ und $\substack{c \\ c}$ fällt [1]). In ähnlicher Weise mache von d aus ebensoviele Theile und sofort wird sich die Stelle der zweiten Diësis zeigen, in der oben angegebenen Weise, welche zwischen e und f zu liegen kommt [2]). Alsdann gehe man zur ersten Diësis zurück und theile den Raum bis zu Ende in vier Theile, so wird der erste Theilpunkt ebenfalls zwischen e und f, der zweite zwischen $\substack{\natural \\ \natural}$ und $\substack{c \\ c}$ endigen, die übrigen bleiben leer. Den Leser aber machen wir aufmerksam, uns nicht für unüberlegt zu halten, daß wir nicht anfangs [3]) dieses niedergeschrieben. Er wird uns bereit finden, am Schlusse des Werkes [4]) darüber ihm Antwort zu geben; jetzt wollen wir zur Sache zurückkehren.

Es gibt auch nicht Wenige, welche da einen ganzen Ton singen, wo sie nur einen Halbton [5]) nehmen sollten. Damit [6]) dieses durch ein Beispiel klar werde: Viele setzen in der Communio »Diffusa est gratia« das »propterea,« welches mit F be-

— Also $^6/_7$ von $^2/_3 = {}^2/_3 \times {}^6/_7 = \frac{12}{21}$ oder $\frac{4}{7}$. Demnach e: Diësis: f $= {}^{16}/_{28} : {}^4/_7 : {}^9/_{16}$, woraus folgt e : Diësis $= {}^{16}/_{27} : {}^4/_7 = {}^{27}/_{16} \times {}^4/_7 = {}^{27}/_{28} = 27 : 28$ und Diësis: f $= {}^4/_7 : {}^9/_{16} = {}^7/_4 \times {}^9/_{16} = {}^{63}/_{64} = 63 : 64$.

[3]) Er meint wahrscheinlich, bei der Monochord-Eintheilung.

[4]) Bezieht sich wohl auf die am Schlusse gegebene Entwicklung der Tonverhältnisse aus dem Gewichte der Hämmer.

[5]) Soll „semitonium" heißen.

[6]) Hier beginnt wieder der Text in den alten Handschriften des 11. Jahrhunderts. Cod. 14965 a hat über „diffusa est" und „propterea" die Melodie in Neumen notirt (cf. autogr. Beilage.) In unserer Notation ist die Melodie folgende:



sit[1]): sicque fit, ut[2]) ubicumque occurrit semitonium, ponant illum sub F[3]), quod nullo modo fieri potest, & ideo finis Communionis eiusdem ibidem veniat, ubi nulla vox est. Cantoris itaque peritiæ esse debet, quo loco vel modo quamlibet neumam incipiat, ut eam vel suo modo restituat, vel si motione opus est, ad affines voces inquirat. Hos autem modos vel tropos græce nominamus protum, deuterum, tritum, tetrardum.

Caput XI.[1])

Quæ vox, et quare in cantu optineat principatum.

Cum autem quilibet cantus omnibus vocibus & modis fiat[2]), vox tamen, quæ cantum terminat, obtinet principatum[3]); ea enim & diutius & morosius[4]) sonat. Et præmissæ voces,[5]) quæ tantum exercitatis patent, ita ad eam adaptantur, ut

[1]) Nämlich unter F steht E, was mit F nur einen Halbton bildet. Ein Ganzton unter F wäre unser heutiges „Es, was im Choralsysteme nicht vorhanden ist. Dieses wäre also ein Beispiel für das im Anfange des Kapitels getadelte „inchoant in loco, qui vocem non recipit“ —

[2]) Cod. 14965 b hat die Worte „ubicumque bis & ideo incl. nicht, und liest also: sicque fit, ut finis Communionis ejusdem ibidem veniat, ubi nulla vox est.

[3]) d. h. den eintretenden Halbton setzen sie unter F, was nun, weil sie die Stelle um einen Ton zu tief intonirt haben, Es geworden ist, so daß der Halbton mi‿fa nunmehr in Wirklichkeit als d‿es erklingt, was aber nicht sein soll, da ein solcher Halbton d‿es im Chorale gar nicht vorhanden ist; auch kommen sie in dieser Weise mit dem Schlußtone F (fa) auf den Ton Es, der im Choral-Systeme nicht existirt.

ginnen sollte, um einen Ganzton tiefer, da doch unter F eine ganze Tonstufe sich nicht befindet[1]); so geschieht es denn, daß[2]) sie überall, wo ein Halbton eintritt, diesen unter F[3]) setzen, was in keiner Weise geschehen kann, und daß demnach der Schluß der ganzen Communio dahin kommt, wo kein Ton sich befindet. Es muß also der Sänger aus praktischer Erfahrung wissen, auf welcher Stufe und in welcher Weise er jede Tonphrase zu intoniren hat, um sie in ihre richtige Tonart zu versetzen, oder, wenn eine Transposition nothwendig ist, sie auf die verwandten Töne genau zu übertragen.

Diese Tonarten oder Tropen benennen wir mit den griechischen Ausdrücken protus, deuterus, tritus, tetrardus.

Kapitel XI.[1])

Welcher Ton im Gesange den Vorrang behauptet, und warum.

Wiewohl nun jeder Gesang aus den sämmtlichen Tönen und Intervallen sich bildet[2]), so behauptet doch derjenige Ton, welcher den Gesang schließt, den Vorrang[3]); dieser nämlich erklingt länger und eindringlicher[4]). Auch die vorausgehenden Töne[5]) werden zu demselben der Art in Beziehung gesetzt, daß

[1]) Codex 9921 bezeichnet dieses Kapitel als Caput VIIII.

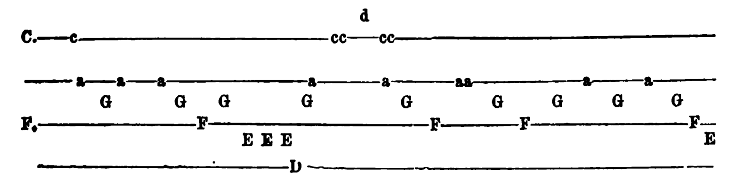
[2]) Da es nur sieben wesentlich verschiedene Töne gibt, jeder Gesang im Chorale aber eine Octave Umfang hat, so kann allerdings gesagt werden, daß jeder Gesang sämmtliche Töne und die in denselben eingeschlossenen Intervalle enthält.

[3]) Cod. 9921 liest: „in cantu principatum obtineat."

[4]) „länger," insofern er sich öfter wiederholt, da, wie im Folgenden bemerkt wird, ein guter Gesang auch in den einzelnen Abschnitten auf dem Finaltone seine Cadenzen macht; — „eindringlicher" (morosus, eigensinnig, hartnäckig), weil der in den Cadenzen öfter wiederkehrende Finalton dadurch dem Geiste besonders deutlich sich einprägt.

[5]) Cod. 9921 liest: „Et cantatae voces, quod tantum exercitatis patet." —

mirum in modum quamdam ab ea coloris faciem ducere videantur.[1]) Per supradictas nempe sex consonantias voci, quæ neumam terminat, reliquæ voces concordare debent. Voci vero, quæ cantum terminat, principatum[2]) eius, cunctarumque distinctionum fines, vel etiam principia, opus est adhaerere. Excipitur *Tribus miraculis*,[3]) quia cum cantus in E. terminat saepe in c, qui ab ea diapente & semitonium distat, principium facit in hac antiphona[4]):



Tertia dies est, quod haec facta sunt.

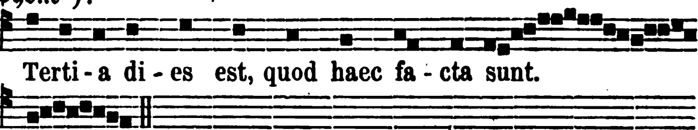
Praeterea cum aliquem cantare audimus, primam eius vocem, cuiusmodi sit, ignoramus; quia utrum toni vel se-

---

[1]) d. h. alle Töne, auch während eines Gesanges, werden von durchgebildeten Musikern (und ebenso von andern, wenn auch mehr unbewußt) in steter Beziehung zum Schlußtone resp. Grundtone aufgefaßt, in welcher Beziehung die Töne immer in einem eigenthümlichen Lichte sich darstellen. So erscheint z. B. derselbe Ton a (la) in einem andern Lichte, wenn der Schluß- resp. Grund-Ton des Gesanges D, in einem andern, wenn er E oder F ist. Im ersten Falle, (d. h. im dorischen) faßt der gebildete Sänger den Ton a immer als Quinte auf, im Phrygischen als Quart, im Lydischen als Terz, was ihm jedesmal ein anderes Colorit, eine andere Physionomie verleiht. —

[2]) principatus „die erste Stelle," dann auch gleichbedeutend mit principium „der Anfang," also hier wohl: „der erste Ton." — Nachdem im Vorhergehenden gesagt wurde, daß alle Töne eines Gesangstückes zu dem Grundtone in Beziehung gesetzt werden, und daß diese Beziehung eines jeden Tones zum Grundtone durch irgend eines der sechs Intervalle, nämlich kleine und große Sekunde, kleine und große Terz, Quart und Quint (cf. Cap. IV.) stets sich ausdrücken lasse, zugleich auch jedem Tone des Stückes sein eigenthümliches Colorit verleihe, wird hier hervorgehoben, daß diese Beziehung auch zwischen dem Haupt-Anfangstone des ganzen Stückes, den Anfangs- und Schluß-Tönen der einzelnen Abschnitte und dem Schlußtone des ganzen Stückes stattfinden müsse. Als Ausnahme von dieser Regel werden sodann im folgenden Satze die Stücke des dritten Tones angeführt, welche mit c beginnen, indem hier der Anfangston c mit dem Finaltone E nicht im Verhältnisse eines der obengenannten sechs Intervalle, sondern im Verhältnisse einer

sie in ganz wunderbarer Weise von ihm ein gewisses Colorit anzunehmen scheinen, was jedoch nur Geübtern erkenntlich ist [1]). Es müssen nämlich die übrigen Töne dem Tone, der eine Tongruppe schließt, in einem der oben genannten sechs Intervalle sich anschließen. Dem Tone aber, der den Gesang schließt, muß auch sein Anfang [2]) und die Schlüsse oder auch Anfänge aller kleinern Abschnitte sich anschließen. Eine Ausnahme macht »Tribus miraculis,« [3]) weil, wenn der Gesang in E endet, derselbe oft in c, welches von jenem (E) um eine kleine Sexte absteht, seinen Anfang nimmt, wie in folgender Antiphone [4]):



Zudem können wir, wenn wir Jemanden singen hören, von seinem ersten Tone nicht wissen, zu welcher Tonart dieser ge-

kleinen Sext stehe. Schon diese Ausnahme zeigt, abgesehen von dem „cunctarumque," daß das „principatum ejus" des vorigen Satzes im Sinne von „sein Haupt-Anfangston" zu nehmen ist. —

[3]) Cod. Mon. 14663 schreibt über „tribus miraculis" die Neumen, wie in der autographischen Beilage angegeben. Dieselben deuten auf die Melodie der spätern Codices hin:

Tribus mi - ra - - cu - lis. In Epiph. Dom. ad II Vesp. ad Magn.

Wie diese, dem Dorischen angehörige Melodie hier angeführt werden kann, wo doch sogleich nur vom III Tone (Phrygisch) die Rede ist, und ein zutreffendes Beispiel mit der Antiphone „tertia dies" gegeben wird, ist nicht begreiflich.

[4]) Cod. 9921 Ottobur. liest: quod cum cantus in E terminatur, saepe in c, quae ab ea diapente et semitonium distat, principium facit ut haec antiphona.": die Antiphone: „Tertia dies est" citirt Cod. 14663 mit überschriebenen Neumen Cod. 9921 mit guidonischen Neumen (cf. autogr. Beilage.)

mitonia reliquaeve species sequantur, nescimus. Finito vero cantu ultimae vocis modum ex praeteritis aperte agnoscimus. Incepto enim cantu, quid sequatur, ignoras, finito autem [1]), quid praecesserit, vides. Itaque finalis vox est, quam melius intuemur. Deinde si eidem cantui versum aut psalmum, aut aliquid velis subiungere, ad finalem vocem permaxime opus est coaptare, non ad primae vel aliarum adeo inspectionem redire.

Additur quoque & illud, quod accurati cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittant. Nec mirum est, regulas musicam sumere a finali voce, cum & in Grammaticae partibus artis pene ubique vim sensus in ultimis litteris vel syllabis per casus, numeros, personas, temporaque discernimus. Igitur quia & omnis laus in fine canitur [2]), iure dicimus, quod omnis cantus ei sit modo subiectus, & ab eo modo regulam sumat, qui ultimus sonat [3]). A finali itaque voce ad quintam [4]) in quolibet cantu iusta est depositio & usque ad octavas elevatio, licet contra hanc regulam saepe fiat, cum ad nonam, decimamve vel undecimam progrediamur. Unde & finales voces statuerunt D. E. F. G., quia his primum praedictam elevationem vel depositionem monochordi positio commodaverit; habent enim haec deorsum unum tetrachordum gravium, sursum vero duo acutarum [5]).

---

[1]) autem fehlt in Cod. 9921. —

[2]) d. h. „nach vollbrachtem Werke." Der Vergleich hinkt allerdings; er soll wohl darauf hindeuten, daß auch beim Gesange erst, wenn man den Schlußton gehört hat, beurtheilt werden kann, zu welcher Tonart er gehört und ob er mit Rücksicht hierauf als regelrecht und gut gebaut anerkannt und gelobt werden könne.

[3]) Cod. 9921 liest „quem et ultimum sonat."

[4]) das heißt wohl nicht bis zur Unter-Quinte, sondern bis zu dem Tone, welcher in der betreffenden Tonart als Quint zu betrachten ist. So ist z. B. im Dorischen (D) der Ton a im Allgemeinen als Quint zu betrachten: bis zu ihm (A) kann also die Melodie absteigen. Andernfalls müßte man

hört, weil wir nicht wissen, ob Ganztöne oder Halbtöne oder die übrigen Arten von Intervallen folgen. Wenn aber der Gesang beendet ist, dann wird uns die Tonart des letzten Tones aus dem Vorhergehenden vollkommen klar. Denn beim Beginne des Gesanges weiß man nicht, was folgt, beim Schlusse aber[1]) sieht man, was vorausgegangen ist. Darum ist es der Schlußton, den wir genauer in Betracht ziehen müssen. Ferner: Wenn man einen Vers oder Psalm oder irgend etwas diesem Gesange beifügen will, so ist es vor Allem nöthig, an den Schlußton anzuknüpfen, und nicht so sehr seinen Blick auf den ersten oder andere Töne zurückzuwenden.

Hinzuzufügen ist auch, daß sorgfältig componirte Gesänge selbst die kleinern Abschnitte meistens auf dem Finaltone enden lassen. Uebrigens kann es nicht auffallend erscheinen, daß die Musik ihre Regeln vom Finaltone herleitet, da auch in der Grammatik der entscheidende Sinn in den letzten Buchstaben und Silben nach Fall, Zahl, Personen und Zeiten erkannt wird. Somit sagen wir mit Recht, da ja alles Lob am Ende gesungen wird[2]), daß jeder Gesang der Tonart angehöre und von jener Tonart seine regelrechte Gestalt nehme, welche am Schlusse erklingt[3]). Regelrecht ist nun in jedem Gesange das Absteigen vom Grundtone bis zur Quint[4]) und das Aufsteigen bis zur Octav, wiewohl man oft im Widerspruch mit dieser Regel bis zur None, Dezim und Undezim aufsteigt. Daher sind auch als Finaltöne die Töne D, E, F, G festgesetzt, weil diesen zunächst die Stellung auf dem Monochorde die vorgeschriebene Steigung und Senkung gestattet; denn diese haben nach Unten das Tetrachord der tiefen, nach Oben die zwei Tetrachorde der hohen Töne[5]).

als regelmäßigen Umfang des Dorischen Γ — d, des Phrygischen A — e, des Lydischen B — f u. s. w. nehmen. Ausnahmsweise kann wohl auch nach Unten der Umfang um einen Ton vermehrt werden, obschon im folgenden Satze nur von einer Erweiterung nach Oben die Rede ist.

[5]) Von hier geht Cod. 9921 nach Caput XIII, welches er als Caput X bezeichnet.

Caput XII.

De divisione quatuor modorum in octo.

Interea cum cantus unius modi, utpote proti, ad comparationem finis tum sint graves & plani[1]), tum acuti & alti, versus & psalmi, & siquid, ut diximus, fini aptandum erat, uno eodemque modo prolatum, diversis aptari non poterat. Quod enim subiungebatur, si erat grave, cum acutis non conveniebat, si erat acutum, a gravibus discordabat. Consilium itaque fuit, ut quisque modus partiretur in duos, id est, acutum & gravem, distributisque regulis acuta cum acutis, & gravia convenirent gravibus, & acutus quisque modus diceretur autenticus, id est, auctoralis & princeps; gravis autem plaga vocaretur, id est, lateralis & minor. Qui enim dicitur stare ad latus meum, minor me est, caeterum si esset maior, ego aptius dicerer stare ad latus eius. Cum ergo dicatur autentus protus & plagis proti, similiter de reliquis, qui naturaliter in vocibus erant quatuor divisi, in cantibus facti sunt octo. Abusio autem tradidit latinis dicere pro autento proto & plagis proti primus & secundus, pro autento deutero & plagis deuteri tertius & quartus, pro autento triti & plagis triti quintus & sextus, pro autento tetrardo & plagis tetrardi septimus & octavus[2]).

---

[1]) d. h. ein Theil der Gesänge gehen mit ihrer Melodie unter den Grundton hinunter (tief) und entfernen sich überhaupt nicht weit von demselben (gleichmäßig), bewegen sich um denselben herum. —

Kapitel XII.

Ueber die Theilung der vier Tonarten in acht.

Da indessen Gesänge einer und derselben Tonart, wie z. B. der ersten, im Vergleiche zum Schluß bald tief und gleichmäßig[1]), bald hoch und weitreichend sind, so war es nicht möglich, Verse und Psalmen, oder wenn sonst etwas, wie früher gesagt, dem Ende anzuschließen war, den verschiedenen Gesängen dieses in ein und derselben Vortragsweise beizufügen. Denn war das Anzufügende tief, so paßte es nicht zu hohen Gesängen, war es hoch, so trat es mit tiefen in Widerspruch. Es war also gerathen, jede Tonart in zwei zu theilen, d. h. in eine hohe und tiefe, und nach bestimmten Regeln das Hohe mit dem Hohen, das Tiefe mit dem Tiefen in Einklang zu bringen, und eine jede hohe Tonart als authentische, d. h. ursprüngliche und Haupt-Tonart, die tiefe dagegen als plagalische, d. h. Seiten- und Neben-Tonart zu bezeichnen. Denn von wem man sagt, er stände zu meiner Seite, der ist geringer als ich; andernfalls, wenn er größer wäre, würde man besser sagen, ich stände zu seiner Zeit. Indem man also sagen muß, erste authentische Tonart und Nebentonart der ersten, und ähnlich bei den übrigen, so werden die nach den Tönen naturgemäß in vier geschiedene Tonarten in den Gesängen zu acht. Ein Mißbrauch aber ließ die Lateiner sagen statt erster authentischer und erster plagalischer Ton, erster und zweiter Ton, statt zweiter authentischer und zweiter plagalischer, dritter und vierter, statt dritter authentischer und dritter plagalischer, fünfter und sechster, statt vierter authentischer und vierter plagalischer siebenter und achter Ton[2]).

---

[1]) In seiner Epist. de ign. cant. bezeichnet Guido die Unterabtheilung der vier Haupttonarten (modi) als formulae modorum (ideo habes duas formulas in unoquoque modo), die auch die acht Töne (octo toni) genannt würden.

Caput XIII.[1]

De octo modorum agnitione, acumine et gravitate.

Igitur octo sunt modi, ut octo partes orationis, & octo formae beatitudinis, per quos omnis cantilena discurrens[2]) octo dissimilibus vocibus & qualitatibus variatur[3]). Ad quos in cantibus discernendos etiam quaedam neumae inventae[4]) sunt, ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus, sicut saepe ex aptitudine corporis, quae cuius sit tunica, reperimus: ut[5])

Dac a a GFE GFE DD CFGaGaGFEFGaGFEFED
Primum quaeri te regnum Dei

Mox enim ut cum fine alicuius antiphonae hanc neumam bene viderimus convenire, quod autenti proti sit[6]), non est opus dubitare; sic & de reliquis[7])

Ad hoc etiam cognoscendum[8]) plurimum valent & versus nocturnalium responsoriorum, & psalmi officiorum, & om-

---

[1]) Cod. 9921 bezeichnet dieses Kapitel, wie oben schon bemerkt, als Caput X.

[2]) Omnis cantilena, alle Singerei, alles, was gesungen wird. — discurro. „überall umherlaufen, nach allen Richtungen sich ergehen.“

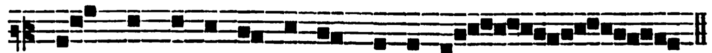
[3]) Der Sinn ist wohl folgender: Aller Gesang setzt sich aus den acht verschiedenen Tönen (a ♭ ♮ c d e f g) in ihrer verschiedenen Qualität (graves, acutae, superacutae) zusammen und erhält seine eigentliche Nüance in den einzelnen Gesangstücken eben dadurch, daß er in einer der acht Tonarten sich bewegt, wie ja auch, gemäß dem früher Gesagten, jeder Ton durch seine jedesmalige Beziehung zum Grundton sein eigenes Colorit erhält, welches also immer ein anderes ist, so oft der Grundton resp. die Tonart selbst eine andere ist.

[4]) inventae, „erfunden,“ oder wie es in der Ep. d. ign. c. heißt: repertae „ersonnen.“ Diese kurzen Melodieen, welche man in den Tonarien angegeben findet, sind wirklich zu dem obigen Zwecke erfunden und kommen in den praktischen liturgischen Gesängen sonst nicht vor.

Kapitel XIII.[1])

Ueber das Erkennen der acht Tonarten und ihren Umfang nach Höhe und Tiefe.

Es gibt also acht Tonarten, wie es acht Redetheile und acht Arten von Seligkeiten gibt, in welchen aller Gesang sich bewegt[2]) und vermittelst der acht verschiedenen Töne und Eigenthümlichkeiten nüancirt wird[3]). Um diese Tonarten in den Gesangstücken zu unterscheiden, hat man gewisse Tonsätze erfunden[4]), an deren passendem Anschluß man die Tonart eines Gesanges ebenso erkennt, wie man oft aus dem passenden Anschluß an den Körper ersieht, wem irgend ein Kleid zugehört, z. B.[5])



Prim-um quaeri - te regnum Dei.

So wie man nämlich sieht, daß dieser Tonsatz mit dem Schlusse irgend einer Antiphone gut sich verbindet, kann man sofort ohne allen Zweifel wissen, daß dieselbe dem ersten authenlischen Tone angehört[6]); so auch bei den übrigen Tonarten[7]). Zu diesem Erkennen[1]) sind auch sehr geeignet die Verse zu den Responsorien der Nocturnen und die Psalmen in den Officien

---

[5]) Cod. 14965 b gibt das Beispiel so:
Dac a a G EF G FE D DCFGaGFEEGaGEFED
Prim-um quaeri - te reg-num De—i.
Cod. 9921 notirt die Melodie auf Linien (cf. autogr. Beilage). — In seiner Ep. de ign. cant gibt Guido dasselbe mit einer unbedeutenden Abweichung.

[6]) Weil nämlich der Satz Primum quaerite selbst dem ersten authentischen Tone angehört. —

[7]) Auch für die übrigen Tonarten finden sich in dem Tonale des hl. Bernhard, in dem Tonar von Berno u. a. solche Tonsätze, so für den II. Ton: Secundum autem simile est huic; für den III. Ton: Tertia dies est quod haec facta sunt (s. oben Cap. XI.); für den IV. Ton: Quarta vigilia venit ad eos; für den V. Ton: Quinque prudentes intraverunt ad nuptias; für den VI. Ton: Sexta hora sedit super puteum; für den VII. Ton: Septem sunt spiritus ante thronum Dei; für den VIII. Ton: Octo sunt beatitudines.

[8]) cognoscendum fehlt in Cod. 9921.

nia, quae in modorum formulis [1]) praescribuntur [2]), quas [3]) qui non novit, mirum est, si quam partem horum, quae dicuntur, intelligit. Ibi enim in formis [4]) praevidetur, quibus in vocibus singulorum modorum cantus rarius saepiusve incipiatur, & in quibus minime id fiat: ut in plagis quidem minime licet vel principia vel fines distinctionum ad quintas intendere, cum & ad quartas perraro soleat evenire. [6]) In autentis vero, praeter deuterum [5]), eadem principia & fines distinctionum minime licet ad sextas intendere, plagae vero proti vel triti ad tertias intendunt; & plagae deuteri & tetrardi ad quartas [7]) intendunt.

Memineris praeterea, quod sicut usualium cantuum attestatione perhibetur, autenti vix a suo fine plus una voce descendunt. Ex quibus autentus tritus rarissime id facere propter subiectam semitonii imperfectionem [8]) videtur. Ascendunt autem autenti usque ad octavam & nonam, vel

---

[1]) formulae modorum werden von Guido in seiner Epist. die Unterabtheilungen, d. h. die authentische und plagalische Form der vier Haupt-Tonarten (modi) genannt (cf. Anmerkung 2 zu Cap. XII).

[2]) praescribo, „vorschreiben," verordnen," also Alles, was als Regel für die verschiedenen Tonarten resp. deren authentische und plagalische Form vorgeschrieben ist. — Zum Erkennen der Tonarten dienen also außer den zu diesem Zwecke erfundenen Tonsätzen 1) die Psalmenmelodieen, weil hier jede Melodie zu einer bestimmten Tonart gehört, so daß aus der angeschlossenen Psalmenmelodie die Tonart der vorausgegangenen Antiphone (Introitus rc.) ohne Zweifel sich ergibt. 2) Die Verse der Responsorien. Diese nämlich haben, wie man sich bei genauer Einsicht der alten Handschriften überzeugen kann, die Einrichtung, daß sie regelmäßig mit der Dominante anheben und so mit dem Schlußtone des vorausgegangenen Hauptheiles des Responsoriums die Repercussio, d. h. eine Zusammenstellung von Grundton und Dominante liefern, aus welcher ebenfalls die Tonart sofort erkannt werden kann. Schon bei den bekannten Responsorien: Libera, Antequam nascerer, Jerusalem luge, Ecce quomodo moritur kann dieses beobachtet werden. 3) Dient zum Erkennen der Tonart, die im weitern Verlaufe des Textes noch näher erläuterte Bauart der Gesänge und zwar: a. die jeder Tonart eigenthümliche Cadenzbildung bei den kleinern Abschnitten der Melodie; b.

und Alles, was in den verschiedenen Formen der Tonarten[1]) vorgeschrieben ist[2]). Wenn einer diese[3]) nicht kennt, so wäre es zu verwundern, daß er auch nur theilweise das hier Gesagte verstände. Dort nämlich wird an den Formen[4]) schon sogleich ersehen, in welchen Tönen die Gesangstücke der einzelnen Tonarten seltner oder öfter beginnen, und in welchen dieses niemals geschieht. So ist es in den Plagalformen niemals erlaubt, die Anfänge oder Schlüsse der Abschnitte bis zur Quinte hinaufzuführen, da dieses schon sehr selten bis zur Quart zu geschehen pflegt[5]). In den authentischen Formen aber, mit Ausnahme jener des Deuterus[6]), ist es niemals erlaubt, die Anfänge und Schlüsse der Abschnitte bis zur Sechst auszudehnen; die plagalischen Formen des Protus (II Ton) und Tritus (VI Ton) steigen zur Terz, und die plagalischen des Deuterus (IV Ton) und Tetrardus (VIII Ton) zur Quart.[7]).

Man erinnere sich außerdem, daß nach Ausweis der gebräuchlichen Gesänge die authentischen Tonarten kaum mehr als einen Ton unter den Schlußton hinabsteigen. Von diesen scheint der authentische Tritus (der V Ton) dieses höchst selten zu thun wegen der Unvollkommenheit des darunter liegenden Halbtones[8]). Dagegen steigen die authentischen Tonarten auf bis zur Octav und None und selbst bis zur Dezim. Die pla-

---

der Umfang, c. die jeder Tonart eigenthümlichen charakteristischen Wendungen (Tropen).

[3]) „Diese," d. h. die authentische und plagalische Form ihrem Hauptwesen nach, wie es gleich noch näher ausgeführt wird.

[4]) „in formis" fehlt in Cod. 9921. Der Zusammenhang ist hier schwer erkennbar. Das „ibi" bezieht sich jedenfalls auf die Verse der Responsorien in den Nocturnen und auf die Psalmen.

[5]) Gerbert bemerkt hierzu: „Videtur legendum: soleant pervenire;" indeß gibt auch das Obige einen guten Sinn. —

[6]) „deuterus" ist die Tonart auf E, also Phrygisch. Seine authentische Form ist demnach der III. Ton, ebenso erklären sich die folgenden Angaben.

[7]) Hiernach können also authentische Tonarten mit Ausnahme des III. Tones keine Cadenzen auf der Obersext, sondern höchstens auf der Oberquint machen und plagalische Tonarten keine auf der Oberquinte, sondern höchstens auf der Oberquart und zwar aus innern Gründen, die hier nicht weitläufiger erörtert werden können. Der IV. und VIII. Ton bilden sie, meistens auf der Quart, der II und VI meistens auf der Terz. —

[8]) Vergleiche Anmerkung 5 zu Seite 59.

etiam decimam. Plagae vero ad quintas remittuntur & intenduntur [1]). Sed intensioni sexta vel septima auctoritate tribuitur, sicut in autentis nona & decima. Plagae vero proti, deuteri, & triti aliquando in a. ♮. c. acutas necessario finiuntur.

Supradictae autem regulae permaxime caventur in antiphonis & responsoriis, quorum cantus ut psalmis & versibus coaptentur, oportet, communibus regulis fulciantur. Alioquin plures cantus invenies, in quibus adeo confunditur gravitas & acumen, ut non possit adverti, cui magis, id est, autento an plagae conferantur. Praeterea & in ignotorum cantuum inquisitione [2]), praedictarum neumarum & subiunctionum appositione plurimum adiuvamur, cum talium aptitudine soni cuiusque proprietatem per vim tropicam [3]) intuemur. Est autem tropus species cantionis, qui & modus dictus est, & adhuc dicendum est de eo.

Caput XIV.

De tropis, et virtute musicæ [4]).

Horum quidam troporum exercitati usu ita proprietates & discretas facies, ut ita dicam, extemplo ut audierint recognoscunt, sicut peritus gentium coram positis multis habitus eorum intueri potest & dicere; hic Græcus est, ille Hispanus, hic Latinus & ille Teutonicus, iste vero Gallus:

[1]) Vergleiche Anmerkung 4 Seite 68.

[2]) Beim Aufsuchen unbekannter Gesänge, d. h. wenn der Sänger Gesänge, deren Melodieen ihm noch unbekannt sind, aus der Schrift ohne Hülfe eines Lehrers oder des Monochordes selbständig suchen will. Während also die oben angegebenen Regeln zunächst dazu dienen sollen, die Tonort bekannter Melodieen richtig zu bestimmen, können sie auch dazu dienen, für das richtige Auffinden einer nicht bekannten Melodie aus den Noten eine gewisse Garantie zu bieten. Ganz ähnlich sagt auch Guido in seiner Epist.

galischen Tonarten aber steigen bis zur Quint auf und ab [1]). In der Höhe wird ihnen jedoch auch die Sexte und selbst die Septime von gewichtigen Autoritäten zugestanden, wie den authentischen die None und Dezime. Die plagalischen Formen des Protus, Deuterus und Tritus (II, IV, VI Ton) werden zuweilen aus nothwendigen Gründen in dem hohen a, ♮, c geschlossen. —

Obengenannte Regeln sollen aber besonders sorgfältig beachtet werden in den Antiphonen und Responsorien, deren Melodieen auf den gewöhnlichen Regeln basirt sein müssen, damit Psalmen und Verse gut angeschlossen werden können. Im Uebrigen findet man viele Gesänge, in welchen Höhe und Tiefe so sehr vermengt ist, daß nicht erkannt werden kann, welcher Tonart, d. h. authentischen oder plagalischen Form sie mehr zuzurechnen seien. Zudem werden wir auch beim Aufsuchen unbekannter Gesänge [2]) durch Heranziehung vorerwähnter Tonsätze und Beziehungen bedeutend unterstützt, da wir beim Zutreffen solcher die in Folge der charakteristischen Anlage [3]) sich ergegebende Eigenthümlichkeit eines jeden Tones klar erschauen. Tropus aber ist eine Eigenart des Gesanges, die auch als Modus bezeichnet wurde, über welche wir noch sprechen müssen.

Kapitel XIV.

Ueber die Tropen und den Einfluß der Musik [4]).

Manche tüchtig geübte Musiker erkennen durch den Gebrauch die Eigenthümlichkeiten und streng geschiedenen Physiognomien — um mich so auszudrücken — dieser Tropen sofort wieder, sobald sie dieselben gehört haben, ähnlich wie ein Völkerkundiger, wenn Viele vor ihm stehen und er ihre äußere Erscheinung sich ansieht, sagen kann: dieser ist ein Grieche, jener Spanier, der ein Lateiner, jener ein Deutscher, der dort ein

---

de ign. cantu, nachdem er die oben citirten Tonsätze für das Erkennen der Tonarten angegeben hat: „So kannst du auch erkennen, ob du einen Melodiesatz richtig g e s u n g e n hast, wenn du findest, daß er sich Melodieen derjenigen Tonart, in welcher er notirt ist, passend anschließen läßt.

[3]) vis „die Wirkung," tropicus „zur Wendung gehörig"; also die aus der eigenthümlichen Wendung des Gesanges sich ergebende Wirkung, die charakteristische Anlage des Gesanges. —

[4]) Cod. 14663 liest: de tropis et vi musicae. —

atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur, ut unus autenti deuteri fractis saltibus delectetur: alius plagæ triti eligat voluptatem; uni garrulitas tetrardi autenti magis placet; alter eiusdem plagæ suvitatem probat; sic & de reliquis.

Nec mirum, si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus, varietate odorum foveatur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat. Sic enim per fenestram corporis delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis. Inde est, quod sicut quibusdam saporibus, coloribus & odoribus, vel etiam colorum intuitu salus tam cordis quam corporis vel minuitur vel augetur. Ita quondam, ut legitur, quidam phreneticus canente Asclepiade [1]) medico ab insania revocatus. Et item alius quidam citharæ suavitate in tantam libidinem incitatus, ut cubiculum puellæ quæreret effringere dementatus: moxque citharœdo mutante modum voluptatis pœnitentia ductum recessisse confusum. Item & David Saul dæmonium cithara mitigabat, & dæmonicam feritatem huius artis potenti vi ac suavitate frangebat. Quæ tamen vis solum divinæ sapientiæ ad plenum patet. Nos vero quæ in ænigmate ab inde percepimus, in divinis laudibus utamur[2]). Sed quia de huius artis virtute vix pauca libavimus, quibus ad bene modulandum rebus opus sit, videamus.

---

[1]) Asclepiades, ein berühmter Arzt aus Prusa in Bithynien. (Cic. d. Or. 1,14,62.)

Franzose: überdies schließt sich auch die Verschiedenheit der Tropen der Verschiedenheit der Gemüthsarten der Art an, daß der Eine an den gebrochenen Sprüngen des authentischen Deuterus (III. Ton) sein Gefallen findet; ein Anderer das Wonnevolle des plagalischen Tritus (VI Ton) vorzieht; dem Einen die Geschwätzigkeit des authentischen Tetrardus (VII Ton) mehr gefällt; ein Anderer sich für die Lieblichkeit der plagalischen Form desselben (VIII Ton) erklärt; und so bei den übrigen Tonarten.

Es ist auch nicht zu verwundern, wenn durch die Manchfaltigkeit der Töne das Gehör ergötzt wird, da auch an dem Wechsel der Farben das Gesicht sich erfreut, an den verschiedenen Wohlgerüchen der Geruchsinn sich erquickt, und an dem Wechsel schmackhafter Speisen die Zunge ihre Lust empfindet. Denn so bringt der Reiz ergötzlicher Dinge in wunderbarer Weise durch das Fenster des Körpers in das Innere des Herzens ein. Daher kommt es auch, daß durch gewisse Leckereien, Farbenmischungen und Wohlgerüche, und selbst durch das genaue Betrachten der Farben das Wohlbefinden sowohl des Geistes, wie des Körpers entweder vermindert oder vermehrt wird. So soll einst, wie man liest, ein Wahnsinniger durch den Gesang des Arztes Asclepiades [1]) von seiner Tollheit geheilt worden sein. Ebenso wurde ein Anderer durch die Süßigkeit des Zitherspieles so zu fleischlicher Lust entflammt, daß er außer Sinnen das Gemach eines Mädchens erbrechen wollte; bald aber, als der Zitherspieler die wollüstige Weise wechselte, soll er, von Reue getrieben, beschämt sich entfernt haben. In ähnlicher Weise besänftigte auch David den bösen Geist des Sauls durch die Zither und brach die dämonische Wuth durch die mächtige Gewalt und die Lieblichkeit dieser Kunst. Diese Gewalt jedoch ist allein der göttlichen Weisheit vollständig offenbar. Wir aber wollen, was wir bis jetzt nur in räthselhafter Weise erfassen, zum Lobe Gottes verwenden [2]). Da wir indessen von dem Einflusse dieser Kunst kaum etwas Weniges gekostet haben, so wollen wir sehen, was zur Herstellung einer guten Melodie nothwendig sei.

---

[2]) d. h. diesen uns so räthselhaft erscheinenden Einfluß der Tonkunst wollen wir zum Lobe Gottes gebrauchen.

Caput XV.

De commoda componenda modulatione.[1])

Igitur quemadmodum in metris sunt litteræ & syllabæ partes & pedes, ac versus; ita & in harmonia sunt phthongi, id est, soni, quorum unus, duo, vel tres aptantur in syllabas, ipsæque solæ vel duplicatæ neumam, id est, partem constituunt cantilenæ; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est, congruum respirationis locum. De quibus illud est notandum, quod tota pars compresse & notanda & exprimenda est, syllaba vero compressius, tenor[2]) vero, id est, mora ultimæ vocis, qui in syllaba quantuluscumque est amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit, sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur[3]), & aliæ voces ab aliis morulam[4]) duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut tremulam[5]) habeant, id est, varium tenorem, quem longum aliquotiens litteræ virgula plana apposita significat: ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumæ tum eiusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium, connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum neumæ alterutrum conferan-

---

[1]) modulatio (von modulor) „das proportionirte Maß,“ „das Ebenmaß.“

[2]) tenor gewöhnlich, „der ununterbrochene Lauf, Zusammenhang“ ist hier wie tenere, mit dem Nebenbegriff der gehemmten Bewegung im Sinne von „Einhalt, Halt“ zu nehmen. Dieser Halt soll nach einer Silbe möglichst gering sein, kann also nur in einem unmerklichen Absetzen der Stimme ohne zu athmen, bestehen, da ja nach dem Vorhergehenden auch ein aus mehrern Silben bestehendes Glied zusammenhängend, vorgetragen werden soll. Bei dem Gliede ist er bedeutender, am längsten und mit freiem Athemen verbunden bei den Einschnitten, wo nach dem früher Gesagten die passendsten Stellen zum Athmen sich finden. Wir hätten also hier eine dreifache Trennung, etwa

Kapitel XV.

Ueber das richtige Ebenmaß einer Melodie[1]).

Wie es im Versmaße Buchstaben und Silben, Theile und Füße und Verse gibt, so gibt es auch im Gesange Klänge, d. h. Töne, deren einer, zwei oder drei zu Silben verbunden werden; diese (die Silben) bilden einzeln oder verdoppelt ein Neuma, d. h. ein Glied der Melodie; ein Glied aber oder mehrere machen einen Einschnitt, d. h. eine geeignete Stelle zum Athmen. Hierüber ist zu bemerken, daß ein ganzes Glied zusammenhängend zu schreiben und vorzutragen ist, die Silbe indessen noch enger. Der Halt[2]) aber, d. h. das Innehalten beim letzten Tone, welcher bei der Silbe möglichst gering, bedeutender beim Gliede, am längsten aber beim Einschnitte ist, dient als Unterscheidungszeichen für diese Eintheilungen. So ist es auch nothwendig, daß die Melodie gewissermaßen wie nach metrischen Füßen taktirt[3]) werde und die einen Töne vor den andern eine doppelt längere oder doppelt kürzere Zeitdauer[4]) oder ein Tremuliren[5]) (Vibrato) erhalten, d. h. also einen verschiedenen Zeitwerth. Die lange Zeitdauer wird öfters durch ein über dem Buchstaben horizontal liegendes Strichlein angedeutet. Ganz besonders sorgfältig muß eine solche Austheilung der Neumen beachtet werden, damit die Neumen, die ja bald durch Wiederholung eines und desselben Tones, bald durch Verbindung zweier oder mehrerer Töne sich bilden, doch immer entweder in der Anzahl der Töne oder im Verhältnisse der Töne gegenseitig in Beziehung

---

entsprechend der heute üblichen suspiratio, respiratio und pausa; erstere soll ohne zu athmen durch ein leichtes Absetzen der Stimme die einzelnen Silben von einander kenntlich machen, die zweite die größern Glieder gegen einander hervorheben, die dritte die größern Abschnitte von einander scheiden.

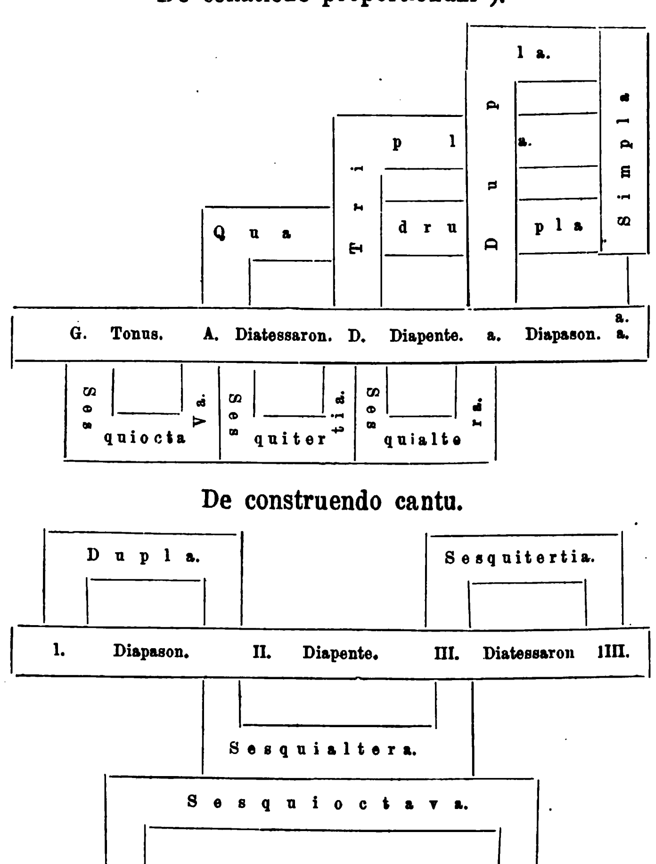
[3]) plaudere, klatschen, mit den Händen oder Füßen aufschlagen, also hier den Takt angeben.

[4]) morula, als Deminutiv von mora, „ein geringer Verzug" deutet darauf hin, daß die als Einheitsmaß geltende Zeitdauer denn doch eine kurze, also das Tempo nicht schleppend sein soll. —

[5]) tremulam bezieht sich auf morulam, also ein Dehnen des Tones, welches zugleich mit einem Zittern, Tremuliren der Stimme verbunden ist, wodurch der gedehnte Ton einen gewissen Druck erhält und scheinbar noch an Dehnung, weil an Nachdruck, gewinnt.

tur atque respondeant, nunc æquae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia.

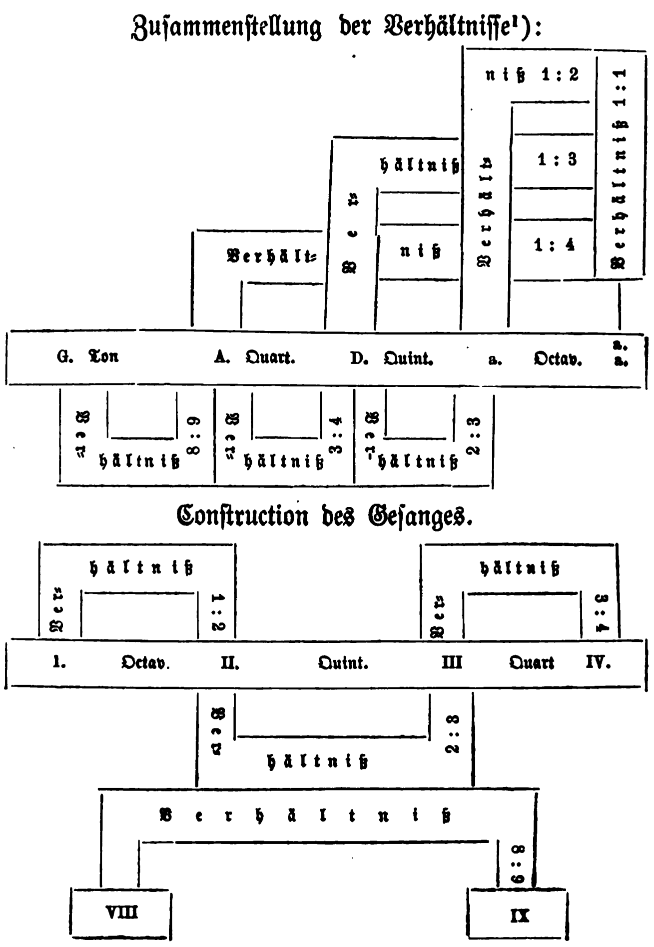
De collatione proportionum[1]).



1) Das vorausgehende „in ratione tonorum," wonach die einzelnen Glieder nicht nur in der Anzahl der Töne, sondern auch in den Tonverhältnissen

stehen und sich entsprechen, hier Gleiche den gleichen, da zwei- oder dreifache den einfachen, oder anderswo durch das Verhältniß von 2 : 3 oder 3 : 4.

Zusammenstellung der Verhältnisse[1]):



eine gegenseitige Beziehung sollen erkennen lassen, veranlaßte den Verfasser, hier die Tonverhältnisse wieder übersichtlich zusammenzustellen.

Proponatque sibi Musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut Metricus, quibus pedibus faciat versum; nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. [1]) Quam rationabilitatem etsi saepe non comprehendamus, rationale tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed haec & huiusmodi melius colloquendo quam conscribendo monstrantur.

Oportet ergo, ut more versuum distinctiones aequales sint, & aliquotiens eaedem repetitae, aut aliqua vel parva mutatione variatae, & cum plures fuerint duplicatae, habentes partes non nimis diversas,& quae aliquotiens eaedem transformentur per modos, aut similes intensae & remissae inveniantur[2]). Item ut reciprocata neuma eadem via, qua venerat ac per eadem vestigia recurrat[3]). Item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit, cum in puteo nos cum imagine nostra contra speculamur[4]). Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Variabun-

---

[1]) Cod. Ottob.: misceri permittit.

[2]) Die Construction ist sehr schwerfällig und der Gedanke unklar. Die Distinctionen, d. h. die durch Cadenzen (Stellen, welche zum Athmen geeignet sind [s. oben]) gebildeten Abschnitte sollen symmetrisch gebaut sein; sie sollen sich mehrmals unverändert (eaedem) wiederholen oder nur unbedeutend variirt wiederkehren; wenn sie in größerer Zahl vorhanden sind, so können einzelne durch neue Glieder vergrößert werden. Diese neuen Glieder sollen aber nicht allzu sehr von den Hauptmotiven abweichen und öfters wiederkehren (eaedem), und nur nach den Tonarten umgeformt oder wenigstens doch mit

Der Musiker überlege im Voraus, in welchen dieser Abtheilungen er den Gesang soll einherschreiten lassen, ähnlich wie der Versmacher, in welchen Füßen er den Vers bilde; nur mit dem Unterschiede, daß der Musiker nicht mit so großer Strenge an das Gesetz sich binde, weil im Ganzen diese Kunst in Anordnung der Töne eine vernünftige Abwechselung sich gestattet [1]). Wenn wir auch oft diese Vernunftgemäßheit nicht erkennen, so ist doch dasjenige als vernunftgemäß zu betrachten, was den Geist, in welchem die Vernunft wohnt, ergötzt. Indessen läßt sich dieses und Aehnliches besser in einer mündlichen Besprechung, als durch die Schrift nachweisen.

Es ist also nothwendig, daß die Abschnitte, nach Art der Verse, symmetrisch gebaut sind, und mehrmals dieselben wiederholt oder durch irgend eine, wenn auch unbedeutende Veränderung, variirt und wenn es mehrere sind, vergrößert werden, ohne jedoch allzu verschiedene Glieder zu haben und nur solche, welche mehrmals wiederkehrend, nach den Tonarten umgeformt oder in Auf- und Absteigen als ähnlich erfunden werden [2]). — Desgleichen ist es nothwendig, daß ein umgekehrtes Neuma auf demselben Wege, auf welchem es vorwärts schritt, zurückgehe und zwar durch dieselben Tonschritte sich bewege [3]). Ferner, daß in demselben Umriß oder derselben Linie, in welcher ein Neuma von der Höhe nach der Tiefe springt, ein anderes in entgegengesetzter Richtung von den tiefen Tönen aus entsprechend sich entgegenstelle, wie wir, in einen Brunnen schauend, unser Bild entgegengesetzt erblicken [4]). Ferner soll zuweilen

---

Bezug auf das Steigen und Fallen dem Hauptmotiv ähnlich sein; d. h. das Motiv z. B. d e f d soll sich ganz unverändert (Prim, Secund, Terz, Prim) in andern Tonlagen (f g a f oder e f g e) wiederholen, oder doch im Steigen und Fallen seine Form beibehalten, z. B. g a c g, e g a g, also zwei Schritte nach der Höhe, einer zurück nach der Tiefe. —

[3]) z. B. d e f d rückwärts gekehrt (reciprocata) d f e d; ebenso f g a d rückwärts: d a g f.

[4]) Also z. B. f a g f, umgekehrt f d e f; ebenso g c a g, umgekehrt g d f g.

tur hae vel omnes neumae, cum alias ab eadem voce incipiant, alias de dissimilibus secundum laxationis & acuminis varias qualitates. Item ut ad principalem vocem, id tes, finalem, vel si quam affinem eius pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, & eadem aliquando vox, quae terminat neumas omnes, vel plures distinctiones finiat, aliquando & incipiat; sicut apud Ambrosium curiosus invenire poterit. Sunt vero quasi prosaici cantus, qui haec minus observant, in quibus non est curae, si aliae maiores, aliae minores partes & distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.

Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus, in quibus cavendum est, ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum. Sicut enim Lirici poetae nunc hos nunc alios adiunxere pedes, ita & qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas; rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum & distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis & distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est, ut sit similitudo dissimilis more perdulcis Ambrosii. Non autem parva similitudo est metris & cantibus, cum & neumae loco sint pedum, & distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret, & distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram, alias quasi hexa-

eine Silbe ein oder mehrere Neumen haben, zuweilen ein Neuma in mehrere Silben zerlegt werden. Es werden diese oder auch alle Neumen variirt, wenn sie das einemal mit demselben Tone beginnen, das andere Mal mit verschiedenen Tönen, je nach der verschiedenen Beschaffenheit der Tiefe und Höhe. Weiterhin ist es nothwendig, daß fast alle Abschnitte auf den Grund-, d. h. den Schlußton, oder wenn man statt dessen seinen Affinalton (a, ♮, c) gewählt hat, auf diesen auslaufen, und daß zuweilen derselbe Ton, welcher alle Neumen oder mehrere Abschnitte schließt, dieselben zuweilen auch beginne, wie man bei Ambrosius es finden kann. Es gibt aber auch gewissermaßen prosaische Gesänge, welche alles dieses weniger beachten, bei welchen es nicht darauf ankommt, ob bald größere, bald kleinere Glieder und Abschnitte, stellenweise und ohne Unterschied sich finden, nach Art der Prosa. —

Metrische Gesänge aber sage ich, weil wir oft so singen, daß wir gewissermaßen Verse nach Füßen zu scandiren scheinen, wie es geschieht, wenn wir wirklich metrische Texte singen, bei welchen zu vermeiden ist, daß nicht übermäßig zweisilbige Glieder ohne Beimischung von drei- und viersilbigen sich häufen. Denn wie die lyrischen Dichter bald diese, bald andere Füße zusammengefügt haben, so setzen auch jene, welche einen Gesang componiren, vernünftig ausgewählte und selbst vollständig verschiedene Neumen zusammen. Vernünftig aber ist die Auswahl, wenn eine der Art mäßige Verschiedenheit der Neumen und Abschnitte stattfindet, daß dennoch immer die Neumen den Neumen und die Abschnitte den Abschnitten durch eine gewisse Aehnlichkeit harmonisch sich entsprechen, d. h. daß eine unähnliche Aehnlichkeit stattfinde nach Art des überaus lieblichen Ambrosius. — Eine nicht unbedeutende Aehnlichkeit besteht aber zwischen metrischen Versen und Gesängen, da einestheils die Neumen an Stelle der Füße und die Abschnitte an Stelle der Verse treten, nämlich das eine Neuma in daktylischem, ein anderes in spondäischem, ein anderes in jambischem Metrum sich bewegt und der Abschnitt bald vierfüßig, bald fünffüßig, an

metram cernes, & multa alia, ut elevatio & positio tum ipsa sibi, tum altera alteri similis vel dissimilis praeponatur, supponatur, apponatur, interponatur, alias coniunctim, alias divise, alias commixtim ad hunc modum[1]). Item ut in unum terminentur partes & distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia obscoenitatem parit, quod tamen raro opus erit curare. Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis rebus iucundae[2]), in prosperis exultantes & reliquae. Item saepe vocibus gravem & acutum accentum superponimus, quia saepe ut maiori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus: adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur. Item ut in modum currentis equi semper in fine distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassae perveniant. Spissim autem & rare, prout oportet, notae compositae huius saepe rei poterunt indicium dare. Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur[3]). Porro liquescenti voci punctum quasi maculando superponimus hoc modo:

G DE Ga a G
Ad te le va vi[4])

---

[1]) Das Nähere hierüber enthält das folgende Kapitel. Cod. 14663 liest übrigens: „et multa alia ad hunc modum“ mit Uebergehung des dazwischen fallenden ut elevatio et positio u. s. w. —

[2]) „in tranquillis rebus jucundae“ fehlt in Cod. 14663.

[3]) Der Sinn ist wohl der, man solle ohne neuen Ansatz den einen Ton auf den andern so zart übergleiten lassen, daß man kaum bemerkt, daß der erste Ton verlassen sei, der demnach fortzuklingen und noch nicht beendet zu

anderer Stelle gewissermaßen als Hexameter erscheint und so vieles Andere, wie z. B., daß eine bald sich selbst, bald einer andern ähnliche oder unähnliche Hebung oder Senkung vorgesetzt, untergesetzt, beigesetzt oder zwischengesetzt wird, hier verbunden, dort getheilt, anderswo vermischt in der angegebenen Weise[1]). Weiterhin ist es erfordert, daß die Glieder und Abschnitte der Neumen und der Worte zusammen abschließen; auch nicht ein lang gehaltener Ton auf gewisse kurze Silben, oder ein kurzer auf lange Silben treffe, weil dieses übel klingt, wofür man indessen nur selten zu sorgen hat. Ferner soll der Ausdruck des Gesanges der Sachlage so entsprechen, daß bei traurigen Gegenständen die Neumen ernst, bei ruhigen freudig[2]), bei glücklichen jubelnd sind u. s. w. Weiterhin setzen wir oft über die Töne den schweren oder scharfen Accent, wie wir überhaupt manche Töne oft mit größerer, zuweilen auch mit weniger Kraft hervorheben, der Art, daß oft die Wiederholung eines und desselben Tones eine Erhöhung oder Vertiefung zu sein scheint. Ferner sollen nach Art eines laufenden Pferdes immer am Ende eines Abschnittes die Töne langsamer der Athmungsstelle sich nähern, als ob sie ermüdet sehr langsam zum Stehen kämen. Ein Anzeigen für diese Sache können oft häufig oder selten zusammengesetzte Noten, je nachdem es zweckdienlich ist, geben. Vielfach fließen die Töne nach Art der Buchstaben in einander, so daß der begonnene Ansatz des einen Tones auf den andern leicht übergeht, ohne scheinbar zu enden[3]). Nun aber setzen wir über den hinüberfließend vorzutragenden Ton einen Punkt, gewißermaßen ihn befleckend, in folgender Weise:

G DE Ga a G
Ad te levavi[4])

---

sein scheine. Wenn man z. B. singt: Dc / ad CF / te, so soll auf der Silbe ad das D zu dem c so leicht hinübergleiten, daß es scheint, man habe nur D (D / ad CF / te) gesungen, was man wirklich, wie gleich bemerkt wird (Si vis plenius proferre non liquefaciens) auch thun könne. —

[4]) Cod. 14663 gibt die Beispiele, wie in der autographischen Beilage gezeichnet. Die Buchstaben G D E auf „ad te" scheinen unrichtig angegeben zu sein.

Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens, nihil nocet, saepe autem magis placet. Et omnia, quae diximus, nec nimis raro, nec nimis continue facias, sed cum discretione.

Caput XVI.

De multiplici varietate sonorum et neumarum.

Illud vero non debet mirum videri, cur tanta copia tam diversorum cantuum tam paucis formata sit vocibus quæ voces non nisi sex modis, ut diximus, sibi iungantur tam per elevationem quam per depositionem; cum & de paucis litteris, etsi non perplures, conficiantur syllabæ, poterit enim colligi numerus syllabarum; infinita tamen partium pluralitas concrevit ex syllabis, & in metris de paucis pedibus quam plura fiunt genera metrorum, & unius generis metrum plurimis varietatibus invenitur diversum, ut hexametrum; quod quomodo fiat, videant grammatici, quoniam illud dicere alterius est negotii. Nos, si possumus, videamus, quibus modis distantes ab invicem neumas constituere valeamus [1]).

Igitur motus vocum [2]), qui sex modis consonanter fieri dictus est, fit arsi & thesi, id est, elevatione & depositione: quorum gemino motu, id est, arsis & thesis, omnis neuma

[1]) Dieser Abschnitt bis „Igitur motus“ fehlt in Cod. Mon. 14663.

[2]) Das Folgende ist insofern von besonderm Interesse, als wir hier einen genauen Einblick in das Wesen der Neumen erhalten und zugleich erkennen können, wie die Alten bis in's kleinste Detail über den Bau einer Melodie

Wenn man aber den Ton voller geben will, ohne ihn hinüberzuziehen, so schadet es Nichts; oft aber gefällt das Hinüberziehen besser. Alles aber, was wir bisher erwähnt haben, geschehe weder allzu selten, noch allzu oft, sondern mit Umsicht.

Kapitel XVI.

Ueber die vielfache Verschiedenheit der Töne und Neumen.

Das aber darf uns nicht wundern, daß eine so große Menge so verschiedener Gesänge mit so wenigen Tönen hergestellt wird, die ja, wie schon gesagt, nur in sechs Intervallen mit einander verbunden werden, sowohl im Aufsteigen, wie im Absteigen, indem ja auch mit den wenigen Buchstaben die Silben, wiewohl nicht in überaus großer Menge, gebildet werden; denn die Zahl der Silben kann zwar berechnet werden; aber eine unendliche Menge von Redetheilen entsteht aus den Silben, — und in der Verskunst, wie viele Arten von Versen gehen aus den wenigen Füßen hervor, und selbst das Versmaß einer und derselben Art stellt sich wieder durch sehr viele Veränderungen verschieden dar, wie z. B. der Hexameter; wie dieses geschieht, das mögen nun die Grammatiker in Betracht ziehen, zu deren Berufsgeschäfte es gehört, hierüber zu sprechen. Wir wollen, wenn möglich, in Erwägung ziehen, in welcher Weise von einander verschiedene Neumen sich zusammensetzen lassen [1]).

Die Bewegung der Töne [2]), welche, wie schon erwähnt wurde, nur in sechs verschiedenen Intervallschritten passender Weise geschehen kann, vollzieht sich durch Arsis und Thesis, d. h. durch Aufsteigen und Absteigen. Durch diese doppelte Bewegung, nämlich durch Arsis und Thesis wird jedes Neuma gebildet, außer den sich wiederholenden und ein-

sich Rechenschaft zu geben suchten. — „Motus vocum“ „Bewegung der Töne“ oder genauer: „Bewegung der Stimme,“ da zunächst nur die Stimme beim Hervorbringen der das Neuma bildenden Töne sich bewegen muß. Im Allgemeinen bewegt sich die Stimme bei einem rein vorgetragenen (consonanter)

formatur, præter repercussas aut simplices [1]). Deinde arsis & thesis tum sibimet iunguntur, ut arsis arsi, thesis thesi, tum altera alteri, ut arsis thesi, & thesis arsi [2]) conjungitur, ipsaque coniunctio tum fit ex similibus, tum ex dissimilibus [3]). Dissimilitudo autem erit, si ex prædictis motibus, id est, tonis, semitoniis, ditonis & cæteris [4]) alius alio plures paucioresve habeat voces, aut magis coniunctas vel disiunctas [5]) dissimiliter, deinde vel similiter facta coniunctione motus motui tum erit præpositus [6]), id est, in superioribus

---

Choralgesange nur in sechsfacher Weise, in sechs verschiedenen Schritten, nämlich in den Intervallschritten der kleinen und großen Sekunde, kleinen und großen Terz, Quart und Quint, die, wie früher gelehrt, im Chorale nur vorkommen können. Abgesehen hiervon aber, d. h. von der Größe der Tonschritte, kann die Stimme nur in zweifacher Weise sich bewegen, nämlich auf- und abwärts (Arsis und Thesis), so daß jedes Neuma, jede Ton-Verbindung als eine Arsis und Thesis erscheint, falls dasselbe nicht aus einem einfachen Tone resp. dessen Wiederholung besteht. Die einfachste Form einer Arsis ist der Podatus (J), einer Thesis der Clivis (⌐).

[1]) Als einfaches Neuma ist zu betrachten das Punctum (.) die Virga (/) und der Apostrophus ('), sowie deren Verdoppelung oder Verdreifachung im Unisono: Bipunctus (..), Bivirga (//), Bistrophus ('') oder tripunctus (...) trivirga (///) tristrophus ('''). Bei diesen findet eine Bewegung der Stimme nach auf- oder abwärts nicht statt.

[2]) Die Zusammensetzung der Neumen kann also eine vierfache sein. 1. Arsis mit Arsis [Notenbeispiel] 2. Thesis mit Thesis [Notenbeispiel] 3. Arsis mit Thesis [Notenbeispiel] 4) Thesis mit Arsis [Notenbeispiel].

[3]) Die vorgenannte vierfache Verbindung kann wieder in sofern eine verschiedene sein, als in derselben Gleiches und Ungleiches zusammengestellt wird. Als Unähnliches wird im Folgenden aber bezeichnet, wenn die eine Bewegung mehr Töne hat, als die andere, oder mehr verbundene oder getrennte Töne hat, d. h. einen kleinern oder größern Intervallenschritt macht — (Conjunctus, disjunctus, „räumlich verbunden, „getrennt") z. B. [Notenbeispiel]. Demgemäß wäre als Aehnliches nur zu bezeichnen: gleiche Anzahl der Töne und gleichartige In-

fachen[1]). Sodann verbindet sich Arsis und Thesis bald mit sich selbst, nämlich Arsis mit Arsis und Thesis mit Thesis, bald verbindet sich eine mit der andern, nämlich Arsis mit Thesis und Thesis mit Arsis[2]); die Verbindung selbst geschieht bald aus Aehnlichem, bald aus Unähnlichem[3]). Unähnlichkeit aber ist vorhanden, wenn von den vorgenannten Bewegungen, d. h. den großen und kleinen Secundenschritten, Terzschritten u. s. w.[4]) die eine mehr oder weniger Töne hat, als die andere, oder mehr verbundene oder getrennte Töne[5]). Mag nun die Verbindung aus Unähnlichem oder Aehnlichem hergestellt sein, so kann die eine Bewegung der andern bald überstellig sein[6]),

---

tervallenschritte, also: [Notenbeispiel] wo jedes eine große Sekunde ist.

[4]) Die Worte: „id est tonis, semitoniis, ditonis et caeteris“ fehlen in Cod. Mon. 14663, sind auch überflüssig und gewissermaßen störend.

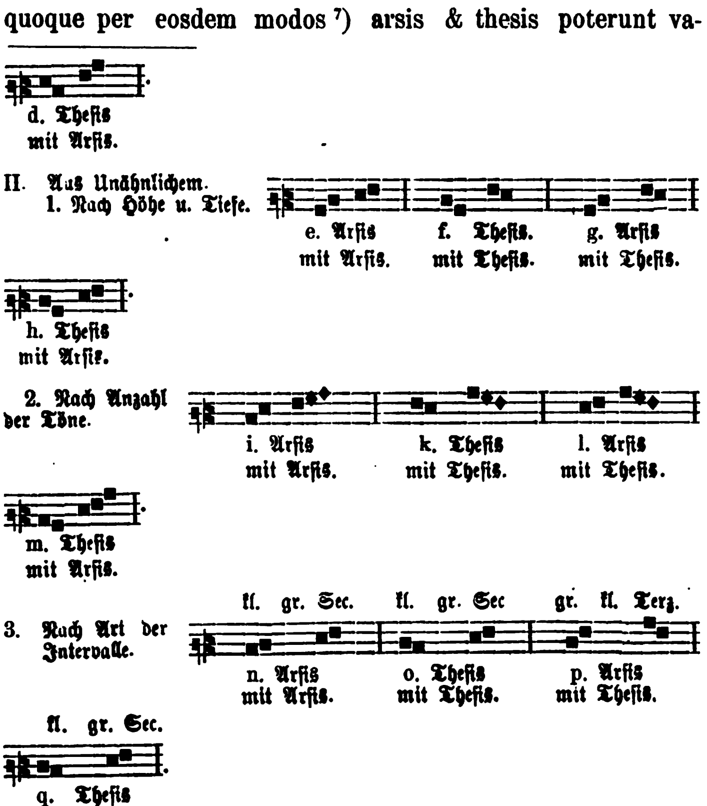
[5]) Die Interpunktion ist hier im Texte vernachläßigt. Offenbar beginnt hier ein neuer Satz, in welchem für das Allgemeine, d. h. die Verbindung von Aehnlichem und Unähnlichem noch weitere besondere Fälle aufgeführt werden.

[6]) Praepositus „vorgesetzt, übergesetzt“ (als Aufseher, Vorsteher u. s. w. dem Range nach) ist hier örtlich zu nehmen, wie die beigefügte Erklärung „in superioribus positus“ zeigt. So heißt es auch bei Hothby (Calliopea legale“ § 52): „Praeposita secondo la intensione, cio è di sopra posita,“ d. h. Praeposita beim Aufsteigen d. i. darüber gestellt.“ Hiermit ist zugleich angedeutet, daß die zweite höher steht, als die erste, nicht umgekehrt, was sich auch von selbst versteht, da bei der fortschreitenden Bewegung des Gesanges nur das Spätere mit dem Vorausgegangenen sich vergleichen läßt. Diese überstellige Bewegung (motus praepositus) kann übrigens bei jeder der vier Arten der Verbindung von Arsis und Thesis, ebenso bei der Verbindung von Aehnlichem und Unähnlichem, und für letztere wieder nach den später angeführten drei Gesichtspunkten: a. nach Höhe und Tiefe (secundum laxationis et acuminis), b. nach Anzahl der Töne (augmenti et detrimenti), c. nach der verschiedenen Art der Intervalle, d. h. großen und kleinen Secunden, Terzen &c. (modorum varias qualitates) in Anwendung kommen, also:

I. Ueberstellung aus Aehnlichem:



positus, tum suppositus [1]), tum appositus, id est, cum in eadem voce unius motus finis erit, alteriusque principium [2]); tum interpositus, id est, quando unus motus infra alium positus & minus est gravis & minus acutus[3]); tum commixtus, id est, partim interpositus partimque suppositus, aut præpositus aut appositus, rursusque hæ positiones dirimi possunt secundum laxationis & acuminis [4]), augmenti & detrimenti [5]), modorum quoque varias qualitates [6]). Neumæ quoque per eosdem modos [7]) arsis & thesis poterunt va-



d. h. in höhern Tönen stehend, bald unterstellig[1]), bald nebenstellig, d. h. so, daß der Schluß der einen Bewegung und der Anfang der andern auf denselben Ton fällt[2]), bald zwischenstellig, d. h. wenn die eine Bewegung innerhalb der andern gestellt und weniger tief und hoch[3]); ist bald gemischt, d. h. theils zwischenstellig, theils unterstellig oder überstellig oder nebenstellig; und wiederum können diese Abtheilungen nach den verschiedenen Eigenschaften der Tiefe und Höhe[4]), der Zu- und Abnahme[5]) und auch der Intervalle zerlegt werden[6]). Auch lassen sich die Neumen durch alle diese Arten[7]) der Arsis und

---

In dieser Weise erhält man 16 verschiedene Arten überstelliger Bewegung. —

1) suppositus, „unterstellig,“ ist das Gegentheil des vorigen. (Subposita secondo la remissione cio è di sotto posita (Hotby, Calliop. § 52) z. B. u. s. w. Auch hier sind 16 verschiedene Zusammenstellungen, wie vorhin, möglich.

2) Also z. B. u. s. w. Auch hier sind die erwähnten 16 Zusammenstellungen zu unterscheiden.

3) z. B.: u. s. w. mit 16 verschiedenen Combinationen wie vorhin.

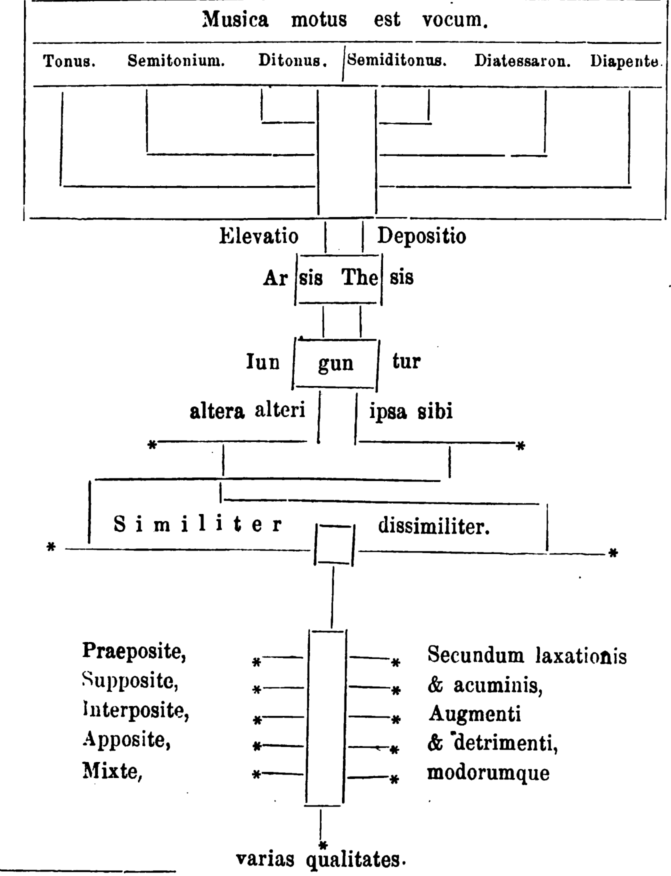
4) Ungleich nach Höhe und Tiefe, d. h. daß der Umfang der einen Bewegung größer ist, als der der andern, z. B.: Hier steht die erste Bewegung im Umfange einer Quinte, die zweite einer Terz. Es wäre dieses also eine überstellige Verbindung von Arsis mit Thesis in ungleicher (unähnlicher) Bewegung bezüglich der Höhe und Tiefe.

5) Ungleich in Zu- und Abnahme, d. h. daß die eine Bewegung mehr Töne umfaßt, als die andere, z. B.: Die erste Bewegung hat zwei Töne, die letzte drei. Es ist dieses also eine zwischenstellige Verbindung von Arsis und Thesis in ungleicher Bewegung der Zu- und Abnahme.

6) Ungleich nach Art der Intervalle, d. h. daß die beiden Bewegungen im Umfange gleicher, nur in ihrer Art verschiedener Intervalle sich vollziehen, z. B.: . Beide Bewegungen sind Secundenschritte, die erste aber große Secunde, die zweite kleine Secunde. —

7) Cod. Mon. 14663 liest per omnes eosdem modos.

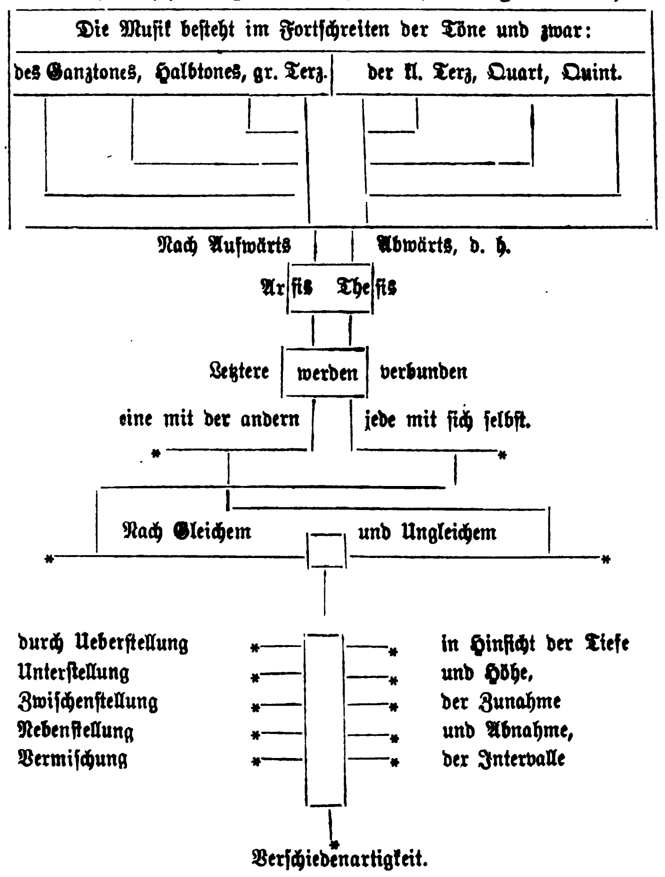
riari & distinctiones aliquando. Qua de re & descriptionem subiecimus, quo facilior per oculos via sit [1]).



---

[1]) Man sieht, mit welcher kleinlichen Genauigkeit die Alten das Wesen der Tonkunst nach allen Richtungen hin zu durchdringen suchten. Daß bei einer solch übertriebenen Gründlichkeit eine Menge von Systemen sich bildeten, die oft mehr Verwirrung als Klarheit erzeugten, ist begreiflich. Auch über den gegenwärtigen Gegenstand sind die Autoren sich nicht vollständig consequent, wie man aus Vergleichung der einschlägigen Abhandlungen bei Aribo

Thesis variiren; die Abschnitte nur zuweilen. Ueber diesen Gegenstand fügen wir nachfolgende Uebersicht bei, damit um so leichter durch Anschauung das Verständniß erlangt werde [16]).



Scholasticus (Gerbert Script. II. p. 227), Johannes Cotto (G. Script. II. p 263), Johannes de Muris (Coussemaker Script. II. p. 296 ff), den Abhandlungen aus den Manuscripten von Monte Cassino und der Bibliothek zu Mailand (Coussemaker, L'histoire de l'harmônie p. 175) bei Hotby's Calliopea legale (Coussemaker L'histoire de l'harm. p. 295, Caec. Jhrg. 1874) ersehen kann.

Caput XVII.

Quod ad cantum redigitur omne, quod scribitur.

His breviter intimatis aliud tibi planissimum dabimus hic argumentum, utillimum usui, licet hactenus inauditum. Quo cum omnium omnino melorum causa claruerit, poteris tuo usui adhibere, quæ probaveris commoda, & nihilominus respuere, quæ videbuntur obscœna[1]). Perpende igitur, quia sicut omne, quod dicitur, scribitur, ita ad cantum redigitur omne, quod scribitur. Canitur ergo omne, quod dicitur, scriptura autem litteris figuratur. Sed ne in longum regula nostra producatur, *sex his de* litteris[2]) quinque tantum vocales sumamus, sine quibus nulla alia littera, sed nec syllaba sonare probatur, earumque permaxime causa conficitur, quotienscumque suavis concordia in diversis partibus invenitur, sicut persæpe videmus consonos & sibimet alterutrum respondentes versus in metris, ut quamdam quasi symphoniam grammaticæ admireris. Cui si musica responsione simili iungatur, duplici modulatione delecteris.

Has itaque quinque vocales sumamus, forsitan cum tantum concordiæ tribuunt verbis, non minus cantilenæ præstabunt & neumis. Supponantur itaque per ordinem litteris monochordi, & quia quinque tantum sunt, tamdiu repetantur, donec unicuique sono sua subscribatur vocalis, hoc modo:

---

[1]) Gerbert bemerkt: absona.

Kapitel XVII.

Daß sich Alles in Gesang bringen läßt, was geschrieben wird.

Nachdem wir das Vorhergehende in Kürze uns eingeprägt, wollen wir Dir einen anderen sehr leicht verständlichen Gegenstand hier darlegen, der für den practischen Gebrauch sehr nützlich, wenn auch bisher nicht bekannt gegeben ist. Da durch denselben die Grundlage aller Melodieen vollständig deutlich wird, so kannst Du davon zu Deinem Gebrauche verwenden, was Du für entsprechend hälst, nichts destoweniger auch zurückweisen, was Dir unpassend[1]) erscheint. Erwäge also, daß, wie Alles, was gesprochen wird, geschrieben werden kann, so auch Alles in Gesang gebracht zu werden vermag, was geschrieben wird. Demnach kann nun auch Alles gesungen werden, was gesprochen wird; das Geschriebene aber wird durch Buchstaben dargestellt. Um jedoch unsere Unterweisung nicht in die Länge zu ziehen, nehmen wir von diesen Buchstaben[2]) nur die fünf Vokale, ohne welche ja kein anderer Buchstaben, ja selbst keine Silbe tönend erfunden wird, und durch deren Wirkung vorzüglich es erreicht wird, so oft ein lieblicher Zusammenklang an verschiedenen Stellen (der Rede) sich einstellt, wie man sehr häufig bei gleichklingenden und sich entsprechenden Versen metrischer Gedichte beobachten kann, so daß man über einen gewissen gleichsam harmonischen Wohlklang der grammatikalischen Form sich wundern muß. Wenn diesem in entsprechender Weise die Musik sich anschließt, so wird man um so mehr durch die doppelte harmonische Klangwirkung sich ergötzt fühlen.

Diese fünf Vocale also wollen wir nehmen; vielleicht daß, da sie den Worten soviel Wohlklang verleihen, sie nicht weniger dem Gesange und den Neumen ihn bieten werden. Sie werden also der Reihe nach den Buchstaben des Monochordes untergesetzt, und weil es deren nur fünf sind, so oft wiederholt, bis einem jeden Tone sein Vocal zugetheilt ist, in folgender Weise:

---

[2]) Gerbert bemerkt: Melius: ex iisdem litteris, was jedenfalls das Richtigere ist.

a b ♮ c d.
Γ A B C D E F G. a b ♮ c d e f g. a b ♮ c d.
a e i o u. a e i o u. a e i o u. a e i o

In qua descriptione id modo perpende, quia cum his quinque litteris omnis locutio moveatur, moveri quoque & quinque voces ad se invicem, ut diximus, non negetur. Quod cum ita sit, sumamus modo aliquam locutionem, eiusque syllabas illis sonis adhibitis decantemus, quas earumdem syllabarum vocales subscriptæ monstraverint, hoc modo:

```
                                     G     G       G
G. u ——————————— ————————————— rum—tu————rum-- ————————— ——————————
                 F               F           F     F             F
F. o ———————————Io—————————————to ——————————o————co—————————————o——————————
                                E                        E            E
E. i ——————————————————————————ri--—————————————————————pi——————————dig——————————
          D            D  D                                 D  D        D       D D
D  e ——————te——————nes-me——————————————————————————————— neque—————ne—————nere
      C           C                                      C              C
C. a Sanc—————————han———————————————————————————————————-as—————————————ca ————
```

C D FCD DEFG GFG FEC DDFED CDD
Sancte Joannes meritorum tuorum copias nequeo digne canere.[1])

Quod itaque de hac oratione factum est, & de omnibus posse fieri nulli dubium est. Sed ne gravis tibi imponatur necessitas, quia ad hunc modum vix cuilibet symphoniæ quinque accidunt voces, & ipsas quinque transgredi sæpe ad votum non suppetat, ut tibi paullo liberius liceat evagari, alium item versum subiungo vocalium, sed ita sit diversus, ut a tertio loco prioris incipiat hoc modo:

---

[1]) Bei diesem Beispiele sind die Vocale schon anders gestellt, als oben angegeben, wo auf die Note C der Vocal o fällt, während hier auf den Ton C der Vocal a gesetzt ist. Daß diese Anordnung eine ganz willkürliche und Jedem überlassen ist, liegt auf der Hand. Jedenfalls aber wird man gut thun, den Vocal der letzten Silbe auf denjenigen Ton zu stellen, den man als Grund- (Schluß-)ton des Ganzen wählen will, was auch hier für die Wahl des Tones D zum Schluß-Vocale e in canere maßgebend gewesen zu sein scheint. Die ganze Sache erscheint auf den ersten Blick als eine der Kunst unwürdige Spielerei, und man dürfte wohl mit Recht sich wundern, daß Guido, der ernste Künstler, nach seinen Auseinandersetzungen in Cap. XV. u. XVI. mit einer solchen Spielerei sich noch zu schaffen macht. Allein man muß erwägen, daß Guido, der überall, wo es galt, seine Schüler möglichst rasch voranzubringen, um practische Handgriffe nicht verlegen war, auch hier

a b ♮ c d.
Γ A B C D E F G. a b ♮ c d e f g. a b ♮ c d.
a e i o u. a e i o u. a e i o u. a e i o

Bei dieser Anordnung erwäge man, daß, da alles Gesprochene in diesen fünf Buchstaben sich bewegt, auch unläugbar die fünf Töne unter einander, wie erwähnt, abwechseln müssen. Nehmen wir also sofort irgend einen Satz und singen dessen Silben mit Anwendung jener Töne, auf welche die daruntergesetzten Vocale eben jener Silben hindeuten, folgendermaßen:

G. u ———————— G—G—G ————————
F. o ——— F ——— F ——— F —— F ——— F ———
E. i ——————— E ——— E ——— E ———
D. e ——— D ——— D-D ——————— D—D— —— D —— D—D-
C. a —C——— C ——————— C ——— C ———
Sancte Joannes meritorum tuorum copias nequeo digne canere.

In unsere Notenschrift übertragen:

Sancte Joannes meritorum tuorum copias nequeo digne canere[1]).

Was nun an diesem Satze vollführt wurde, kann sonder Zweifel mit jedem andern geschehen. Damit indeß kein allzu großer Zwang Dir auferlegt werde, da in dieser Weise einer jeden Melodie kaum fünf Töne zufallen und diese fünf nach Wunsch öfters zu überschreiten keine Möglichkeit geboten ist, so füge ich, um Dir einen etwas freiern Spielraum zu gestatten, eine zweite Vocalen-Reihe hier bei, die von der ersten insoweit verschieden ist, daß sie von der dritten Stelle jener ersteren beginnt, in folgender Weise:

———

jedenfalls nur bezweckte, seine Schüler auf möglichst kurzem Wege zum selbstständigen Componiren eines Gesanges zu bringen. Das hier angegebene Mittel sollte indeß nur dazu dienen, ihrer ersten Unbeholfenheit und Rathlosigkeit zu Hülfe zu kommen, und ein Stütz- und Ausgangspunkt für den freien Flug ihrer musikalischen Phantasie zu sein, keineswegs aber eine ernst gemeinte Regel für die Compositionskunst überhaupt. Darum sagt er oben, daß eine so gefundene Melodie nur eine gewisse Grundlage bieten soll, von der man behalten und verwerfen könne, was einem gut scheine; und gibt im Folgenden noch weitere Anleitung, wie hierbei ein größerer Spielraum für die Phantasie gewonnen, und wie nachher durch Correctur und Ueberarbeitung ein in Allem künstlerisch vollendeter Gesang geschaffen werden könne. — Cod. Mon. 14663, hat zur Seite dieses Beispiel in anderer Manier, wie in der autographischen Beilage zu sehen, geschrieben.

a b ♮ c d.
Γ A B C D E F G. a b ♮ c d e f g. a b ♮ c d.
a e i o u. a e i o u. a e i o u. a e i o.
o u. a e i o u. a e i o u. a e i o u. a e.

Ubi cum duobus ubique subsonis, in quibus quinque habeantur vocales, cum videlicet cuique sono & una subsit, & altera satis tibi liberior facultas accedit, & productiori & contractiori pro libitu motu variare & incedere. Unde & hoc nunc videamus, qualem symphoniam huic rhythmo suæ vocales attulerint.[1])

e. i a ————————————————————vi————————————
d. e u ————————————————net,—sum—ven ————————
c. a o —————— ————————— – ror— so— – —fo— do-con—va-ta———
♮. u i ————————————li—— ——in——————————————-ni-———
a. o e ————fre—temperet, ne——hor——————— – — – – ——te-ne-- tes——
G. i a -Linguam—nans ——————tis ——————————————gat.— --riat
F. e u ———re ——————————————————————————--hau--

G G F a G a a a a ♮ G ♮*) c ♮ c d e
Linguam refrenans temperet, ne litis horror insonet, vi-
d c d c c a G a c ♮ c a F G G
sum fovendo contegat, ne vanitates hauriat:

In sola enim ultima parte hoc argumentum reliquimus, ut melum suo tetrardo conveniens redderemus.[2]) Cum itaque suis tantum vocalibus quidam cantus[3]) quamdam aptam sibi vendicet adeo cantilenam, non est dubium, quin fiat aptissima, si in multis exercitatus de pluribus potiora tantum, sibique aptius respondentia eligas, hiantia suppleas, compressa resolvas, producta nimium contrahas, ac nimis contracta distendas, ut unum quod accuratum opus efficias.

---

*) Soll a sein.

[1]) Hier stehen di: Vocale richtig, wie in vorstehender Reihe. Die Schlußvocale i a (hauriat) fallen auf G, welcher Ton also Grundton der Melodie wird.

a b ♮ c d
Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g a b ♮ c d
a e i o u. a e i o u. a e i o u. a e i o
o u. a e i o u. a e i o u. a e i o u. a e

Hier ist hinlänglich freier Spielraum gewährt, mit den zwei unterstellten Tönen, in welchen die fünf Vocale enthalten sind, da nämlich einem jeden Tone neben dem einen Vocale noch ein zweiter untergesetzt ist, in weitern sowohl wie engern Tonschritten nach Belieben zu wechseln und fortzuschreiten. Wir wollen daher auch das jetzt versuchen und sehen, welche Melodie dem entsprechenden Verse seine Vocale zu Wege bringen: [1])

e. i a ———————— vi ————————
d. e u ———————— net, — sum — ven ————
c. a o ———————— ror — so —— fo — do-con — va-ta ——
♮. u i ———————— li —— in ———————— ni ——
a. o e ——— fre — temperet, ne - hor ———————— te-ne-tes- ——
G. i a -Linguam — nans ——— tis ———————— gat, ——— riat.
F. e u —— re ———————————— hau ——

Also:

Linguam refrenans temperet, ne li-tis horror insonet, visum

fovendo contegat, ne va-ni-tates hauriat.

Nur im letzten Theile haben wir hier unsere Regel verlassen, um die Melodie mehr ihrer vierten Tonart entsprechend zu erhalten[2]). Indem also jeder Gesang[3]) in dieser Weise schon nur durch seine Vocale sich eine mehr oder weniger passende Melodie aneignet, so ist kein Zweifel, daß dieselbe eine vollkommen entsprechende wird, wenn man nach vielen Versuchen aus mehrern nur die vorzüglichern, sich am meisten entsprechenden Gänge auswählt, Sprünge ausfüllt, Gedrängtes erweitert, allzu ausgedehnte Schritte zusammenzieht, und zu nahe stehende trennt, damit man ein einheitliches möglichst vollendetes Werk erhalte.

²) Diese Bemerkung kann sich wohl nur darauf beziehen, daß in dem Schlußworte hauriat auf das a (au) der Ton F gesetzt ist, wiewohl dem Tone F nach der obigen Reihe nur die Vocale e und u, nicht a zukommen.

³) Das heißt, jeder Gesangstext.

Illud præterea scire te volo, quod in morem puri argenti omnis cantus quo magis usitatur, eo magis coloratur, & quod modo displicet, per usum quasi lima politum postea collaudatur, ac pro diversitate gentium ac mentium quod huic displicet, ab alio amplectitur, & hunc oblectat consona, ille magis probat diversa; iste continuationem & mollitiem secundum suæ mentis lasciviam quærit; ille, utpote gravis, sobriis cantibus demulcetur. Alius vero ut amens in compositis & in anfractis vexationibus pascitur, & unusquisque eum cantum sonorius multo pronuntiat, quem secundum suæ mentis insitam qualitatem probat. Quæ omnia si dictis argumentis assiduo exercitio inhæseris, ignorare non poteris. Immo & argumentis utendum est, donec ex parte cognoscimus, ut ad plenitudinem scientiæ perveniamus. Sed quia hæc in longum prosequi proposita brevitas non exposcit, præsertim cum ex his perplura valeant colligi, de canendo ista sufficiant. Iam nunc diaphoniæ præcepta exequamur breviter.

Caput XVIII.

De Diaphonia, id est organi præcepto.

Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disiunctae ab invicem voces & concorditer dissonant, & dissonantes concordant. Qua quidem ita utuntur, ut canenti semper chorda quarta succedat, ut A. ad D., ubi si organum per acutum a. duplices, ut sit D. a., resonabit A. ad D. diatessaron, ad a. diapason, D. vero ad

Außerdem mußt Du wissen, daß nach Art reinen Silbers jeder Gesang umsomehr an Schönheit gewinnt, je mehr er gebraucht wird, und daß dasjenige, was anfangs weniger gefällt, später, wenn es durch den Gebrauch wie mit einer Feile abgeschliffen ist, gelobt wird, ähnlich wie je nach Verschiedenheit der Nation und der Gemüthsstimmungen dasjenige, was dem einen mißfällt, von einem Andern begierig aufgegriffen wird und den Einen mehr das Einheitliche ergötzt, während der Andere an schroffen Gegensätzen mehr Gefallen findet. Dieser verlangt in Folge seines sinnlichen Gemüthes Zusammenhang und Weichheit; Jener, von ernsterm Character, wird von einfachen Gesängen ergriffen; ein Anderer weidet sich wie närrisch an verwickelten, verzwickten Schnörkeleien. Ein Jeder aber trägt jenen Gesang um Vieles wohlklingender vor, den er dem angeborenen Character seines Geistes entsprechend findet. Dieses Alles kann Dir nicht fremd bleiben, wenn Du mit den genannten Gegenständen in beständiger Uebung Dich befassest. Allerdings aber ist es nothwendig, solcher Anleitungen sich zu bedienen, so lange man erst theilweise die Sache kennt, um zur Fülle der Wissenschaft fortzuschreiten. Weil jedoch die mir vorgesetzte Kürze es nicht gestattet, diesen Gegenstand weiter zu verfolgen, besonders da sich mit Bezug hierauf noch sehr Vieles beibringen ließe, so möge das über den Gesang Gesagte genügen. Wir wollen nun noch kurz die Regeln der Diaphonie vornehmen.

Kapitel XVIII.

Ueber die Diaphonie, d. h. über die Regeln des Organum.

Diaphonie bedeutet jene Trennung der Töne, die wir Organum nennen, da die von einander getrennten Töne zusammenstimmend doch als verschiedene Töne erklingen, und verschieden klingend doch zusammenstimmen. — Die Diaphonie wird so angewendet, daß den Sänger unten immer die Quart begleitet, wie A zu D. Wenn man das Organum durch das hohe a verdoppelt, so daß es D. a. ist, so erklingt hier A zu D als

utramque A. a. diatessaron & diapente, a. acutum ad graviores diapente & diapason. Et quia hae tres species ad tantam organi societatem se permiscent ac suavitate, ut similitudinem vocum fecisse superius sunt monstratae symphoniae,[1]) ideo apte vocum copulationes dicuntur, cum symphonia de cantu omni dicatur.[2]) Dictae autem diaphoniae hoc est exemplum:

Diapason c d e c d e d c c c ♮ a g c d e d d c.

Diapente F G a F G a G F F F E D C F G a G G F.

Miserere mei Deus.

Diatessaron C D E C D E D C C C B A Γ C D E D D C.[3])

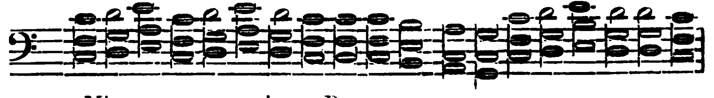
Haec autem figura aperte emendata continet praecedentes voces huius antiphonae *Miserere mei Deus*, subsequentes organizando per diatessaron, quod vulgariter dicitur organum supra[4]) voce, id est, sub his, praecedentes acutas voces retinet organizantes per diapente, quod organum dicitur supra vocem. Haec autem antiphona de trito tono, id est sexto, est, & deponitur in ea organum usque ad C. gravem, ad quam organum nonnumquam descendit. Sicut enim graves descendunt voces, sic ascendunt acutae. Potes & cantum cum organo & organum cum cantu, quantum libuerit, duplicare per diapason; ubicumque enim eius concordia fuerit, dicta symphoniarum aptatio non cessabit.

---

1) Siehe Cap. VII. u. VIII.

2) Symphonia wäre also Bezeichnung für „Melodie"; vocum copulatio Bezeichnung für „Harmonie".

3) In unsere Notenschrift übertragen wäre dieses also so:



Quart, zu a als Octav, D aber zu beiden A a als Quart (DA) und Quint (D a); das hohe a aber zu den tiefern Tönen als Quint (a D) und Octav (A a). — Da nun diese drei Arten (von Intervallen) zu einer so innigen Gemeinschaft des Organums und mit einer solchen Lieblichkeit sich vermischen, daß sie, wie an den früher aufgestellten Gesängen gezeigt wurde, eine Aehnlichkeit der Tonreihen hervorbrachten,[1]) so werden sie passend Tonverbindungen genannt, während die Bezeichnung „Symphonie" von jedem Gesang gilt.[2]) Von der vorerwähnten Diaphonie folgt nachstehend ein Beispiel:

Octav. c d e c d e d c c c ♮ a g c d e d d c.
Quint. F G a F G a G F F F E D C F G a G G F.
Miserere mei Deus.
Quart. C D E C D E D C C C B A Γ C D E D D C[3])

Diese Figur, vollständig fehlerfrei, enthält als Haupttöne jene der Antiphone «Miserere mei Deus», in den darunter stehenden Tönen die Begleitung in der Quarte, was gewöhnlich „Organum unter[4]) der Stimme" genannt wird, d. h. unter diesen; in den obenstehenden hohen Tönen die Begleitung in der Quinte, was man Organum über der Stimme heißt. — Diese Antiphone gehört aber dem tonus tritus, d. h. dem sechsten Tone, an und das Organum steigt in ihr bis zum tiefen C hinab, bis zu welchem Tone das Organum zuweilen hinuntergeht: Wie nämlich die tiefen Töne abwärts steigen, so steigen die hohen aufwärts. Man kann auch den Gesang mit dem Organum, und das Organum mit dem Gesange, so viel es beliebt, durch die Octav verdoppeln, denn wo auch dessen Zusammenklang sich zeigt, es werden die Melodien stets passen.

---

also eine richtige „Mixtur", zusammengesetzt aus Quint, Grundton, Quint. — Cod. 14663 hat das „Miserere" am Rande mit Neumen überschrieben, wie in der autographischen Beilage. —

[4]) Gerbert bemerkt: Melius · sub. —

Cum itaque iam satis vocum patefacta sit duplicatio, gravem a canente succentum, more, quo nos utimur, explicemus. Superior nempe diaphoniae modus durus est, noster vero mollis, ad quem semitonium & diapente non admittimus; tonum vero & ditonum & semiditonum in his infimatum, diatessaron vero obtinet principatum.

His itaque quatuor concordiis diaphoniae cantum subsequitur; troporum vero alii apti, alii aptiores, alii aptissimi existunt. Apti sunt, qui per solam diatessaron quartis a se vocibus organum reddunt, ut deuterus in B. & E.: aptiores sunt, qui non solum quartis, sed tertiis & secundis per tonum & simiditonum, licet raro, respondent, ut protus in A. & D. Aptissimi vero, qui saepissime suaviusque id faciunt, ut tetrardus & tritus in C. F. G.[1]) Hae[2])

---

[1]) Der Sinn des bisherigen ist folgender: Früher bewegte sich die Unterstimme des Organums mit dem Gesang immer in Quarten. Wir lassen jedoch auch andere Intervalle zu, nämlich neben der Quart auch die große und kleine Terz, und die große Secunde, dagegen nicht die kleine Secunde und die Quint. Wenn also z. B. ein Gesang mit F G beginnt, so muß das Organum unter der Stimme von C nach D gehen; es kann nicht auf C stehen bleiben, so: da es alsdann mit dem Ton G des Gesanges eine Quinte (CG) bilden würde, die nicht gestattet ist. Geht aber der Gesang von F abwärts nach E und D, so hätte nach der Regel der Alten auch das Organum von C nach B (H) und A in Quarten abwärts steigen müssen, so: . Das verlangen wir aber nicht; vielmehr kann hier das C stehen bleiben, wo es dann mit dem F des Gesanges als Quart, mit dem E als große Terz und mit dem D als große Secunde correspondirt. Das geschieht aber

Nachdem nun schon hinreichend die Verdoppelung der Töne erklärt worden, wollen wir die dem Gesange in der Tiefe beigegebene Begleitung nach der Art, wie wir sie in Anwendung bringen, erläutern. Die oben erwähnte Art der Diaphonie ist nämlich hart, die unsrige weich; bei ihr lassen wir die kleine Secunde und die Quinte nicht zu; die große Secunde aber und die große Terz und die kleine Terz nebst der Quart verwenden wir; unter ihnen nimmt jedoch die kleine Terz die unterste Stelle, die Quart aber den Vorrang ein.

Mit diesen vier Zusammenklängen wird in der Unterstimme der Gesang begleitet. Von den verschiedenen Melodie-Wendungen sind aber einige geeignet, andere geeigneter, andere sehr geeignet. Geeignet sind jene, welche durch die Quart allein, mit Tönen, welche um vier Töne von einander abstehen, das Organum bilden, wie der deuterus in B und E. Geeigneter sind jene, welche nicht nur mit den vierten, sondern mit den dritten und zweiten Tönen durch große Secund und kleine Terz, wenn auch selten sich entsprechen, wie der Protus in D und A. Am geeignetsten aber sind jene, welche dieses sehr häufig und mit mehr Wohlklang thun, wie der Tetrardus und Tritus in C F und G.[1]) Diese[2]) nämlich gehen besonders

---

am besten in Stücken des 5., 6. (tritus) 7. und 8. Tones (tetrardus). In Stücken des 3. und 4. Tones (deuterus) auf E würde nämlich in solchen Gängen E D C, der Gesang mit dem Organum, wenn dieses auf B (H) stehen blieb, in die Intervalle der Quart E B (H) der kleinen Terz D B (H) und der kleinen Secunde C B (H) eintreten. Letzteres Intervall lassen wir aber gar nicht, und ersteres, die kleine Terz, nur ungern zu. (Es nimmt, wie oben gesagt, die unterste Stelle [infimatum] ein.) — Darum sind Gesänge des 3. und 4. Tones nicht wohl geeignet für Anwendung dieser Art des Organums; geeigneter schon jene des 1. und 2. Tones (Protus) auf D resp. a, weil hier bei solchen Gängen neben der Quart die kleine Terz (infimatum obtinet) die große Secunde (ein besseres Intervall) eintrifft. Am geeignetsten sind die Gesänge des 5. und 6. Tones (tritus), wo neben Quart große Terz und große Secunde sich einstellen.

[2]) Hae bezieht sich auf die vorausgehenden Buchstaben C, F, G, (hae litterae), also auf die Tonarten tetrardus und tritus.

enim tono & ditono & diatessaron obsequuntur; quorum[1]) a trito, in quem vel finis distinctionum advenerit, vel qui proximus ipsi finalitati suberit, subsecutor tamen numquam debet descendere, nisi illo inferiores voces cantor admiserit. A trito enim infimo aut infimis proxime substituto deponi organum numquam licet. Cum vero cantor inferiores voces admiserit congruo loco, & per diatessaron organum deponatur, moxque ut illa distinctionum gravitas ita deseritur, ut repeti non speretur, quem prius habuerat locum subsecutor repetat, ut finali voci, si in se devenerit, commaneat, & si super se est, vicino decenter occurrat,[2]) qui occursus tono melius fit, ditono non adeo, semiditonoque numquam. Ad diatessaron vero vix fit occursus, cum gravis magis placet illo loco succentus. Quod tamen ne in ultima distinctione symphoniae eveniat, est cavendum.[3]) Saepe autem, cum inferiores trito voces cantor admiserit, organum suspensum tenemus in trito; tunc vero opus est, ut in inferioribus distinctionem cantor non faciat, sed discurrentibus cum celeritate vocibus praestolanti trito redeundo subveniat & suum & illius facta in superioribus distinctione re-

[1]) Quorum bezieht sich auf die vorausgegangenen Tonarten-Bezeichnungen protus, deuterus, tritus, tetrardus. — Tritus bezeichnet hier, wie früher schon ausführlicher erklärt wurde (S. 55 Anm 4. S. 58 Anm. 3.) den 3. Ton der vier Haupt-Tonreihen, im besondern aber die Töne C und F, die im folgenden Cap. ausdrücklich auch als tritus bezeichnet werden.

[2]) Die beiden letzten Sätze sind nur eine Wiederholung resp. eine nähere Präcisirung des vorausgegangenen Satzes. Den eigentlichen Grund aber, warum das Organum nicht unter den tritus C hinabsteigen darf, gibt er erst im folgenden Kap. an; weil das C unter sich keinen Ganzton und große Terz hat, sondern nur einen Halbton CB (H) und eine kleine Terz CA. Durch

der großen Secunde und der großen Terz und der Quart nach. Unter deren dritten Ton,[1]) falls auf ihn der Schluß eines Abschnittes fällt, oder falls er dem Schlusse zunächst steht, darf die untere Begleitungsstimme niemals hinuntergehen, wenn nicht die Hauptstimme selbst tiefere Töne zuläßt. Von dem dritten Tone (C) nämlich als dem tiefsten oder als dem den tiefsten Tönen zunächst unterstellten Tone darf das Organum niemals nach unten abgehen. Wenn aber die Hauptstimme an passender Stelle tiefere Töne hinzugenommen hat und das Organum in die Quart absteigt, so muß die Begleitungsstimme sofort auf die vorige Tonhöhe zurückgehen, sobald die tiefe Cadenz verlassen ist und nicht zu erwarten steht, daß sie sich wiederhole, um beim Schlußton, falls dieser mit ihrem eigenen zusammenfällt, zu verbleiben, oder wenn er höher liegt, ruhig demselben entgegenzuschreiten.[2]) Dieses Entgegenschreiten (Occursus) geschieht am besten durch eine große Secunde, nicht so durch die große Terz und nie durch die kleine Terz. Zur Quart findet kaum ein Entgegenschreiten statt, da an solcher Stelle eine tiefe Begleitung mehr gefällt. Man muß sich jedoch hüten, daß dieses nicht auf dem letzten Abschnitt der Melodie eintreffe.[3]) Oefters wenn die Hauptstimme tiefere als den dritten (F) hinzunimmt, halten wir das Organum auf dem dritten Tone (F) in der Schwebe; es ist dann aber erfordert, daß die Hauptstimme auf den unteren Tönen keine Cadenz mache, sondern in rasch ablaufenden Tönen dem harrenden dritten Tone (F) von unten wieder entgegenkomme und verhindere, daß mit einer in den höhern Tönen jenes (des Organums)

---

diese Intervalle kann aber ein Occursus zur Hauptstimme, wie gleich im folgenden Satze gesagt wird, nicht stattfinden, so daß der Unterstimme, wenn sie unter C hinabsteigt, gewissermaßen die Rückkehr abgeschnitten wäre. Nur wenn die Hauptstimme ein Cadenz auf einem tiefern Tone macht, kann auch die Begleitungsstimme unter C hinabgehen; sie muß aber sofort wieder auf den Ton C zurückspringen, um von diesem Tone aus den Occursus zur Hauptstimme beim Schlusse des Gesanges zu machen. (Siehe Capitel XIX Beispiel 7.)

[3]) D. h. wenn die Begleitungsstimme bei einer Cadenz nur durch einen Quartensprung in den Ton der Hauptstimme gelangen könnte, so bleibt sie

pellat.[1]) Item cum occursus fit tono, diutinus fit tenor finis, ut ei partim subsequatur, & partim concinatur.[2]) Cum vero ditonus diuturnior, ut saepe per intermissam vocem, dum vel parva sit obsecutio, etiam toni non desit occursio.[3]) Quod quia fit, tunc harmonia finitur deutero: etsi cantus non speratur ultra ad tritum descendere, utile tunc erit proto vim organi occupare, subsequentibus subsequi, finique per tonum decenter occurrere.[4]) Item cum plus diatessaron seiungi non liceat, opus est, cum plus se cantor intenderit, subsecutor ascendat, ut videlicet C. sequatur F: & D. sequatur G. & E. sequatur a. & reliqua.[5]) Denique praeter ♮ quadratam singulis vocibus diatessaron subest, unde in quibus distinctionibus illa fuerit, G. vim organi possidebit.[6]) Quod tum fit, si aut cantus ad F. descendat, aut subsequitur, aut in G. distinctionem faciat, ad G. & a. congruis locis F. subsequitur, si in G. vero cantus non terminet, F. cum cantu vim organi admittit. Cum vero b. mollis ver-

---

lieber auf der untern Quart sitzen (cf. Beispiel 2 und 3); das darf aber nicht geschehen bei der letzten d. h. Schlußcadenz des ganzen Gesanges. (cf. Beispiel 7 am Schluß.)

[1]) Der Text scheint fehlerhaft. Der Sinn ist jedenfalls: Die Begleitungsstimme kann, wenn die Hauptstimme abwärts geht, einen höheren Ton erhalten; es darf dann aber die Hauptstimme auf den tiefern Tönen keine Cadenz machen, sondern muß in einem fortlaufenden Gange zu dem Tone der Begleitungsstimme zurückkehren, wie im Beispiel 8 bei hora sedit, damit nicht, wenn die Hauptstimme auf einem tiefen Tone hält, auch die Be-

vorgenommenen Cadenz sie selbst schließe.[1]) Desgleichen wenn ein Entgegenschreiten durch eine große Secunde stattfindet, so wird der Halt am Schlusse länger, damit ihm die Unterstimme theils nachfolge, theils gemeinschaftlich erklinge.[2]) Wenn aber die große Terz (das Entgegenschreiten bewirkt), so wird noch länger gehalten, damit öfters mit Unterbrechung des Tones, mag die Hinneigung auch noch so klein sein, auch das Entgegenschreiten des Ganztones nicht fehle.[3]) Wenn dieses geschieht, dann schließt die Harmonie im deuterus; und wenn nicht zu erwarten steht, daß der Gesang fernerhin zur dritten Stufe hinabsteigt, alsdann wird es im Protus gut sein, den Hauptton des Organums festzuhalten, den nach unten folgenden Tönen unten nachzugehen und dem Ende durch einen Ganzton ruhig entgegenzuschreiten.[4]) Ferner da es nicht gestattet ist, mehr als eine Quart sich zu entfernen, so ist es nothwendig, daß der begleitende, je mehr die Hauptstimme sich erhebt, ebenfalls steige, daß nämlich C dem F und D dem G und E dem a sich anschließe u. s. w.[5]) Endlich dient die Quart allen Tönen als Begleitung mit Ausnahme des ♮ quadratum, weshalb in Cadenzen, in welchen jenes ♮ vorkommt, der Ton G die Stelle des Organums übernimmt.[6]) Das geschieht dann, wenn entweder der Gesang auf F heruntersteigt oder weiter unten fortschreitet oder auf G eine Cadenz macht; zu G und a bildet dann an zutreffenden Stellen der Ton F die Begleitung. Wenn aber der Gesang in G nicht schließt, so bildet F zum Gesange den Hauptton des Organums. Wenn aber ♭-moll im Gesange vorkommt, dann ist F das Organum. Da demnach

---

gleitungsstimme auf ihrem höhern Tone einen Abschnitt, also einen Halt machen muß, wodurch beide Stimmen aus ihrer Rolle gebracht würden, indem scheinbar wenigstens die Begleitungsstimme zur Haupt- und die Hauptstimme zur Begleitungsstimme würde.

[2]) Siehe Beispiel 9 am Schlusse; auch Beispiel 4.

[3]) Die Stelle ist undeutlich; auch das hierfür angegebene Beispiel 5 ist unverständlich.

[4]) Vergleiche Beispiel 6.

[5]) Vergleiche Beispiel 2.

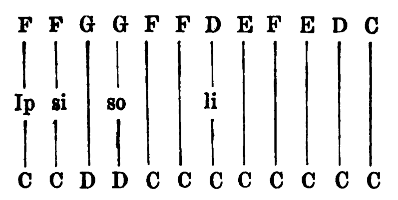
[6]) Siehe Beispiel 9.

satur in cantu, F. organalis erit. Cum ergo tritus [1]) adeo diaphoniae obtineat principatum, ut aptissimum supra caeteros obtineat locum, videmus a Gregorio non immerito plus caeteris vocibus adamatum. Etenim multa melorum principia, & plurimas repercussiones dedit, ut saepe, si de eius cantu triti E.[2]) & c. subtrahatur, prope medietatem tulisse videaris. Diaphoniae praecepta data sunt, quae si exemplis probes, perfecte cognosces.

Caput XIX.

Dictae Diaphoniae per exempla probatio.

Igitur a trito non deponimus organum, sive in eo, sive in sequentibus finiatur, hoc modo:



Ecce finis distinctionis in trito C. a quo non deponimus organum, quia non habet sub se tonum vel ditonum, quibus fit occursus, sed habet semiditonum, per quem non fit occursus.[3])

F G G a GGF
ser vo fi dem
C D D E DDC

Ecce alia distinctio in trito F. in quo & quartis a se vocibus per diatessaron subsequimur, & diatessaron succentus plusquam occursus placet:

1) D. h. also der V. und VI. Ton; die lydisch authentische und plagalische Tonart (cf. Anmerkung 1 Seite 108).

der tritus [1]) so sehr den Vorrang in der Diaphonie einnimmt, daß er vor den übrigen die erste Stelle behauptet, so sehen wir auch, daß er nicht mit Unrecht von Gregor besonders bevorzugt wird. Denn viele Anfänge von Melodien und die meisten Repercussionen überweist er demselben, so daß man oft, wollte man aus seinem Gesange die tritus auf E [2]) und C wegnehmen, beinahe die Hälfte entfernen würde. Die Regeln der Diaphonie sind hiermit gegeben; wenn man sie an nachfolgenden Beispielen näher prüft, wird man sie vollkommen verstehen.

Kapitel XIX.

Nähere Betrachtung der besagten Diaphonie an Beispielen.

Zunächst also lassen wir das Organum nicht unter den tritus hinuntergehen, mag es nun in diesem oder erst in späterer Folge schließen, z. B.:

(1. Beispiel:) F F G G F F D E F E D C (Hauptstimme),
Ip si so li.
C C D D C C C C C C C C (Organum, Begleitung).

Vorstehend sieht man einen Cadenzschluß auf dem tritus C, unter den wir das Organum nicht hinuntergehen lassen, weil jener unter sich weder einen Ganzton noch eine große Terz hat, durch welche allein der Occursus stattfindet, sondern nur eine kleine Terz, durch welche der Occursus nicht bewirkt wird.[3])

(2. Beispiel:) F G G a GGF (Hauptstimme),
ser vo fi dem
C D D E DDC (Organum).

Vorstehend sieht man einen andern Cadenzschluß auf dem tritus F., den wir mit Quarten im Abstande von vier Tönen begleiten, und wo die Quarten-Begleitung besser gefällt, als der Occursus.

[2]) Muß F heißen; also die Stücke des V. und VI. Tones auf F (lydisch) und in ihrer Transposition auf c (jonisch).
[3]) cf. Cap. XVIII. Anmerk. 2 Seite 110).

F F ED F GF
Ip si me to ta
C C CC C DC

Ecce alia eiusdem modi triti in F.

F F FF EG F E D D D
De vo ti o ne com mit to.
C C C C CD C C C C D

Ecce alia distinctio in proto D, in qua & toni occursus ad finem patet.

C D C F F F F D E
Item: Homo erat in Iherusalem. aut ita
C C C C C C C D E

F FE D E
Hie ru sa lem
D DD D E[1])

Ecce distinctio in deutero E. in qua ditoni occursus vel simplex vel intermissus placet.

C F F D F CD D CDF E C ED
Veni ad docendum nos viam prudentiæ.
C C C C C CC A C CC C C CD

Distinctio in proto A. In hac distinctione in inferiore trito C, qui fini proxime subest D. voces admissæ sunt, & locus prior finita gravitate repetitus est, ubi diximus *viam prudentiae.* Et in hac similiter:

[1]) In dem letzten Theile (b) muß das Organum bei „Hieru“ — wohl C C C haben, da sonst von einem Occursus durch die große Terz nicht die Rede sein kann, und überhaupt die kleine Terz im Organum nicht leicht vorkommt (infimatum obtinet). In dem ersten Theile (a) muß wohl die Hauptstimme am Schlusse nicht FFDE, sondern FEDE haben, da ein Occursus durch die Quart nicht leicht vorkommt, von einem solchen hier auch nicht die Rede ist, sondern nur vom Occursus der großen Terz. Würde man aber FEDE setzen, dann wären beide Theile gleich und es hätte das „oder so:“

(3. Beispiel:) F F ED F GF (Hauptstimme),
Ipsi me to ta
C C CC C DC (Organum).

Vorstehend eine andere Cadenz derselben Art auf dem tritus F.

(4. Beispiel:) F F F F EG F E DD D (Hauptstimme),
De vo ti o ne com mit to.
C C C C CD C C CC D

Vorstehend eine andere Cadenz auf dem Protus D, welche auch einen Occursus durch den Ganzton am Schlusse zeigt.

(5. Beisp. a) Desgleichen: C D C F F F F D E (Hauptst.),
Ho mo e rat in Iherusalem
C C C C C C C D E (Organ.),

(„ b) oder so: F FE D E
Hie ru sa lem
D DD D E

Das wäre also eine Cadenz im Deuterus E, bei welcher ein Occursus durch die große Terz entweder einfach oder durchgehend beliebte [1]).

(6. Beisp.:) C F F DF CD D CDF E C ED (Hpst.),
Veni ad docendum nos viam prudentiae.
C C C C C CC A C CC C C CD (Org.)

Vorstehend findet sich eine Cadenz auf dem ersten Tone A. In dieser Cadenz sind Töne in einer tiefern Lage als der tritus C zugelassen, nämlich jener Ton (A), welcher dem am Schlusse (der Cadenz bei A) stehenden D. unterstellt ist; nach Abschluß der tiefen Lage ist die erste Stelle (C) wieder aufgenommen, wo es heißt: viam prudentiae. Aehnlich auch in folgender Cadenz:

---

keinen Sinn. Es scheint also F F D E doch richtig und das „intermissus“ so zu nehmen sein, daß hier gewissermaßen ein verdeckter Occursus im Gegensatz zu dem einfachen (simplex) stattfinde, indem die Stimme beim Hinabgehen von F nach D an E leicht vorbeigehe (dum vel parva sit obsecutio, Cap XVIII.) und so dennoch ein Occursus der großen Terz stattfinde. Hiernach wäre ein occursus simplex und intermissus zu vergleichen mit unsern offenen und verdeckten Quinten und Octaven. — Auch die laut Anmerk. 3 Seite 113 hierauf bezügliche unklare Stelle erhielte in dieser Weise eine befriedigende Erklärung. —

F Ga aF GF F G a G F D F EDCFGGGF
Sexta hora sedit super puteum.
C DE ECDC C D E D C C C FFFFFFFF

Ecce ut ascendit organum, ne in ultima distinctione succineret cavens.[1])

F FG GFF DDCF G a G F G FFEDC
Sexta hora se dit super puteum
FFFF FFFFFF FF F F F F F FFFFF

Ecce quomodo admittente cantore graviores voces organum suspensum tenemus in trito.

c c d d c a c b[2]) c a G F GG
Victor ascendit cœlos unde descendet
G G a a G G G G G F F F FG

Ecce ut ad G. & a in fine subsequitur F. Idem in plagali trito invenies usurpatum, ut ad C & d ita ♮[3]) subsequatur, sicut ad G & ad a sequitur F. hoc modo:

c c d de ded d c
Ve ni te Ad ore mus.
c c c cc ccb ♮[4]) c

---

[1]) cf. Cap. XVIII. Anmerkung 1 Seite 112.

[2]) Gerbert schreibt ♭, es muß aber ♮ quadratum sein, wie die in Cap. XVIII. angeführte Regel beweist.

(7. Bsp.:) F Ga aF GF F G a G F D F EDCFGGGF (Hst.)
Sexta hora sedit super puteum.
C DE EC DCC D E D C C C FFFFFFFF (Org.)

Vorstehend sieht man, wie das Organum aufsteigt, um zu verhüten, daß es bei der Schluß-Cadenz unter der Hauptstimme bleibe[1]).

(8. Bsp.:) F FG GF F DDCF Ga G F G FFEDC (Hauptst.)
Sexta hora sedit super puteum.
F FF FF F FFFF FF F F F FFFFF (Organum)

Vorstehend sieht man, wie wir das Organum, da die Hauptstimme tiefere Töne sich erlaubt, auf dem tritus in der Schwebe halten.

(9. Bsp.:) cc d d c a c ♮[2]) c a G F GG (Hptst.)
Victor ascendit coelos unde descendet.
GG a a G G G G G F F F FG (Organ.)

Vorstehend sieht man, wie zu G und a am Schlusse F die Begleitungsstimme bildet.

(10. Beispiel.) Desgleichen findet man es im plagalischen tritus gebräuchlich, daß zu c und d ebenso ♭[3]) die Begleitung bildet, wie zu G und a der Ton F, in folgender Weise:

c c d de dc d dc (Hauptstimme),
Ve ni te a do re mus.
c c c cc cc ♭ ♭c[4]) (Begleitung, Organum).

---

[3]) Gerbert schreibt hier und in folgendem Beispiel ♮, was offenbar ♭ sein muß. —

[4]) Muß offenbar ♭ rotundum sein.

Caput XX.

Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa.

De origine autem musicæ artis, quia rudem lectorem vidimus, in primis tacuimus, quam iam exercitato, magisque scienti [1]) tribuimus. Erant antiquitus instrumenta incerta, & canentium multitudo, sed caeca: nullus enim hominum vocum differentias & symphoniae discretionem poterat aliqua argumentatione colligere; neque posset unquam certum aliquid de hac arte cognoscere, nisi tandem bonitas divina, quod sequitur, suo nutu disponeret.

Cum Pythagoras quidam magnus philosophus forte iter ageret, ventum est ad fabricam, in qua super unam incudem quinque mallei feriebant: quorum suavem concordiam miratus philosophus accessit, primumque in manuum varietate sperans vim soni ac modulationis existere, mutavit malleos; quo facto sua vis quemque secuta est. Subtracto itaque, qui dissonus erat a cæteris, alios ponderavit, mirumque in modum divino nutu primus XII. secundus IX. tertius VIII. quartus VI. nescio quibus ponderibus appendebat. Cognovit itaque in numerorum proportione & collatione musicae versari scientiam. Erat enim ea constitutio in quatuor malleis, quae est modo in quatuor litteris A D E a. Denique si A gravis habet XII.[2]) & a acuta VI, tenet se acuta a cum A. gravi proportione, quae est in Arithmetica dupla,

[1]) Cod. 9921 liest: magisque sitienti.

Kapitel XX.

Wie die Musik aus dem Klange der Hämmer erfunden worden sei.

Ueber den Ursprung der Musik haben wir anfangs Nichts gesagt, da wir den Leser noch wenig unterrichtet fanden; jetzt aber wollen wir dem Geübten und im Wissen Fortgeschrittenen[1]) denselben mittheilen. — Es gab vor Alters uns nicht vollständig bekannte Instrumente und eine Menge von Singenden, die aber nur blindlings diese Kunst übten; denn kein Mensch vermochte die Verschiedenheit der Töne und den Unterschied der Consonanzen (Intervalle) unter irgend einer Beweisführung in ein System zusammenzufassen. Auch würde wohl niemals ein Mensch etwas Bestimmtes über diese Kunst erforscht haben, wenn nicht schließlich die göttliche Güte auf ihren Wink das nachfolgende Ereigniß herbeigeführt hätte.

Als einst ein gewisser Pythagoras, ein großer Philosoph, zufällig eine Reise machte, kam er zu einer Werkstätte, wo auf einem Ambos fünf Hämmer schmiedeten. Erstaunt über den lieblichen Zusammklang derselben trat der Philosoph hinzu, und da er zuerst vermuthete, daß die Ursache des Tones und seine Harmonie in der Verschiedenheit der Hände beruhe, ließ er die Hämmer wechseln. Nachdem dieses geschehen, folgte jedem Hammer seine Wirkung. Er schied daher den mißtönenden von den übrigen aus, und wog die übrigen, und wunderbarer Weise wog nach Gottes Fügung der erste 12, der zweite 9, der dritte 8, der vierte 6 Einheiten irgend welchen Gewichtes. Er erkannte demnach, daß die Wissenschaft der Musik auf dem Verhältniß und der Vergleichung der Zahlen beruhe. Es bestand nämlich dasselbe gegenseitige Verhältniß zwischen den vier Hämmern, wie jetzt zwischen den vier Buchstaben (Tönen) A D E a. Wenn demnach das tiefe A der Zahl 12[2]) und das hohe a der Zahl 6 entspricht, so steht das hohe a zu dem tiefen A in einem Verhältnisse, welches in der Arithmetik das

[1]) Von „et a acuta" bis „et si A habet XII." incl. fehlt in Cod. 9921.

in musica autem diapason consonantia. D vero gravis, quae est VIIII. cum E. gravi, quod est VIII. tenet se proportione, quae est in arithmetica sesquioctava, id est, epogdous, in musica autem tonus sonsonantia. Item a. acuta cum E. gravi, sicut D gravis cum A gravi, tenet se proportione, quae est in arithmetica sesquitertia, in musica vero diatessaron consonantia. Item a. acuta cum D. gravi, sicut E. gravis cum A. gravi tenet se proportione, quae est in arithmetica sesquialtera, in musica vero diapente consonantia. Et si A. habet XII. & D. IX. ternarii propassus,[1]) habebit A. in XII. ternarios quatuor, & D. in VIIII. ternarios tres.[2]) Rursus cum habeat A. XII. & *D. teneat VIIII.*[3]) quaternarios passus tres habebit A. E. vero duos, & diapente patet. Sint iterum XII. in A. & VI. in altera a. senarius medietas est duodenarii, sicut a. acuta alterius A. medietate colligitur. Adest ergo diapason. Ita ipsa A.[4]) ad D. diatessaron, ad E. diapente, alteri vero a. diapason reddit. D. quoque ad E. tonum, ad utrumque A. a. diatessaron aut diapente sonat. Et E. etiam ad D. tonum, utrique A. a. diapente vel diatessaron mandat: a. vero acuta cum A. diapason, cum D. diapente, cum E. diatessaron sonat. Quae cuncta in supradictis numeris curiosus perscrutator inveniet. Hinc enim incipiens Boetius panditor huius artis, multam miramque & difficillimam huius artis concordiam cum numerorum proportione demonstravit. Quid plura? Per supradictas species mono-

---

[1]) Cod. 9921 liest: „& D IX. sintque quatuor ternarii pro passibus."
[2]) Cod. 9921 schaltet nach ternarios tres ein: „Ecce diatessaron".
[3]) Cod. 9921 liest: Rursus cum habeat A XII. et E teneat VIII.

Doppelte, in der Musik aber die Consonanz der Octav darstellt. Das tiefe D, welches der Zahl 9 entspricht, steht zum tiefen E gleich 8, in dem Verhältnisse, welches in der Arithmetik als Sesquioctava (8:9) d. i. eins und ein Achtel enthaltend (ἐπόγδοος), in der Musik aber als Consonanz des Ganztones bezeichnet wird. Desgleichen hält sich das hohe a zu dem tiefen E, wie das tiefe D zu dem tiefen A in dem Verhältnisse, welches in der Arithmetik als Sesquitertia (3 : 4) (ἐπίτριτος) in der Musik aber als die Consonanz der Quart bezeichnet wird. Desgleichen steht das hohe a zu dem tiefen D wie das tiefe E zu dem tiefen A in dem Verhältnisse, welches in der Arithmetik Sesquialtera (2 : 3) (ἐπιδεύτερος), in der Musik Consonanz der Quint heißt. — Da A = 12 und D = 9 durch 3 theilbar ist [1]), so enthält A in 12 viermal drei und D in 9 dreimal drei [2]). Ferner da A = 12 und E = 8 [3]) durch 4 theilbar ist, so enthält A dreimal vier, E aber zweimal vier, und es zeigt sich die Quint. Es sei wiederum A = 12 und das andere a = 6, so ist sechs die Hälfte von zwölf, wie das hohe a durch die Mitte (Halbirung) des andern A gewonnen wird. Es entsteht also die Octav. So macht also A [4]) selbst mit D die Quart, mit E die Quint, mit dem andern a aber die Octav. — D erklingt zu E als Ganzton, zu den beiden A a als Quart (DA) und Quint (Da). Das E bewirkt mit D ebenfalls einen Ganzton, mit den beiden A a eine Quint (E A) und Quart (Ea); das hohe a aber erklingt zum A als Octav, zu D als Quint, zu E als Quart. Dieses Alles wird der wißbegierige Forscher in den oben angeführten Zahlen finden. Davon ausgehend hat auch Boëtius, der Erweiterer dieser Kunst, die vielfache, wunderbare und äußerst genaue Uebereinstimmung dieser Kunst mit den Verhältnissen der Zahlen nachgewiesen. Kurzum! Mit den oben genannten Zahlen-Verhältnissen

---

Auch Gerbert bemerkt in einer Note: lege: et E teneat VIII, was auch nach dem Zusammenhange das einzige Richtige ist.

[6]) Cod. 9921 liest: Cum igitur A.

chordum primus ille Pythagoras composuit, in quo quia non est lasciva, sed diligenter aperta artis notitia, sapientibus in commune placuit, atque usque in hunc diem ars paullatim crescendo invaluit, ipso doctore semper humanas tenebras illustrante, cuius summa sapientia per cuncta viget saecula. Amen.

Explicit Micrologus,
id est, brevis sermo in musica editus a D. Guidone, musico peritissimo, & venerabili monacho.

hat zuerst Pythagoras das Monochord construirt, an welchem, weil es keine leichtfertige Spielerei, sondern eine mit Fleiß gegebene klare Darstellung dieser Kunst ist, alle Gelehrte im Gewöhnlichen ihr Gefallen, fanden und bis auf den heutigen Tag die Kunst allmählig zunahm und erstarkte, unter der Leitung dessen, der stets das Dunkel der menschlichen Erkenntniß erleuchtet, dessen höchste Weisheit währet in Ewigkeit. Amen.

Es endet der Micrologus,
d. i., kurze Abhandlung über die Musik, verfaßt vom Herrn Guido, dem gelehrtesten Musiker und ehrwürdigen Mönche.

Von demselben Verfasser sind erschienen und bei ihm direct, sowie durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Graduale juxta usum Eccl. Cath. Trevirensis dispositum. Quod ex veteribus Codd. originalibus accuratissime conscriptum et novis interim ordinatis seu indultis Festis auctum cum approbatione Superiorum in lucem edit Mich. Hermesdorff, Presb. Dioec. Trev. 53 Bogen 8⁰ 4 Mark 50 Pfg.

Das vorstehende Graduale ist nach den besten und ältesten Pergament-Handschriften der trier'schen Chorbücher bearbeitet und bietet darum für alle Freunde des Choralgesanges das höchste Interesse.

Antiphonale juxta usum Eccl. Cath. Trevirensis dispositum. Quod ex veteribus Codd. originalibus accuratissime conscriptum et novis interim ordinatis seu indultis Festis auctum cum approbatione Superiorum in lucem edit Mich. Hermesdorff, Presb. Dioec. Trevir. 64 Bogen 8⁰ 4 Mark 50 Pfg.

In diesem ebenfalls nach den ältesten Pergament-Handschriften bearbeiteten Antiphonale sind nicht nur die Vespergesänge für alle Tage und Feste des Jahres, sondern auch die Gesänge zu den Laudes, der Prim, Terz, Sext, Non, Complet und das vollständige Officium der drei letzten Tage der Charwoche enthalten. Es ist also ein vollständiges Diurnale mit Noten und darum in liturgischer und musikalischer Beziehung gleich interessant.

Praefationes in cantu Trevirensi, quas accuratissime conscriptas publice offert Mich. Hermesdorff, Presbyter Dioec. Trev. 8 Bogen gr. Folio. Schwarz und Rothdruck 1 Mark 50 Pfg.

Nach alten Missal-Incunabeln mit Vergleichung der letzten trier'schen Missal-Ausgaben von 1608 und 1610 bearbeitet bieten dieselben für die Freunde des Chorales und seiner Geschichte ebenfalls grosses Interesse Das Format ist so gewählt, dass dieselben dem römischen Missale in jedem beliebigen Formate beigebunden werden können. Der Druck ist mit neuen scharfen Typen in Roth und Schwarz, auf starkem Papier in eleganter Ausstattung hergestellt.

Kyriale sive Ordinarium Missae pro diversitate temporis et Festorum per annum. Accedent Missae Defunctorum, Antiph. ad aspersionem aquae benedictae, Missae votivae de Ss. Sacramento et de b. M. Virg., variae Cantiones sacrae ad Elevationem, ad Benedictionem etc. 21 Bogen gr. Folio. Schwarz- und Rothdruck, 6 Mark, gebunden 9 Mark.

Dieses Kyriale enthält die gewöhlichen Messgesänge, wie sie in den Pergament-Handschriften des 13., 14. und 15. Jahrhunderts und theilweise in noch ältern Neumen-Handschriften vorkommen.

Harmonia cantus choralis, enthaltend den trier'schen Choral in vierstimmiger Harmonisirung nach den neu erschienenen trier'schen Choralbüchern bearbeitet von Mich. Hermesdorff, Priester der Dioec. Trier, Dom-Organist und Lehrer des Gesanges am Bischöfl. Priester-Seminar daselbst. Trier, Fr. Lintz'che Buchhandlung. Sechs Abtheilungen nebst einem Suplementheft. 11 Mark 80 Pfg.

Vorstehendes Werk bildet eine sorgfältig gearbeitete Orgelbegleitung zu allen Theilen des Graduale und Antiphonale, welche so eingerichtet ist, dass nach ihr zugleich alle Choralstücke (Messen, Offertorien, Hymnen, Psalmen, Magnificat u. s. w.) durch einen vierstimmigen Sängerchor ausgeführt werden können. Von diesem Werke werden die einzelnen Abtheilungen auch einzeln abgegeben und zwar:

I. Abtheilung: Kyriale zu 2 Mark,
II. „ Hymnarium zu 2 Mark,
III. „ Vesperale zu 3 Mark,
IV. „ Introitus zu 2 Mark,
V. u. VI. „ Alleluja, Tractus und Offertorien zu 2 Mark,
Supplementband: Präfationes römisch und trierisch zu 80 Pfg.

Missa pro Sopr., Alto, Tenore et Basso, conjuncta Organi voce composita et Plurim. Rev. Dom. C. Holzer, Eccl. C. Tr. Praepos, ss. theol. Doctori devotissime dedicata a M. Hermesdorff, Presb. et Eccl. Cath. Tr. Organoedo. 6 Bogen gr. Folio. 2 Mark. Aufgenommen in den Catalog des allgem. deutsch. Cäcilien-Vereins.

Missa quatuor vocum super canto Romano á P. Heredia Romano (1635) Revidirt und herausgegeben von Mich. Hermesdorff, Präs. des Diöc.-Cäcil.-Vereins Trier. Partitur 1 Mark, Stimmen 1 M. Aufgenommen in den Catal. d. allg. d. Cäc.-Ver.

Missa Sacerdotes tui für Sopran, Alt, Tenor und Bass, componirt und Sr. Hochw. dem Herrn Dr. Ph. de Lorenzi, Domcapitular und General-Vicar, Ehren-Präs. d. Diöc. Cäc.-Ver. Trier gewidmet von Mich. Hermesdorff, Dom-Organist, Präs. d. Diöc.-Cäc.-Vereins Trier. Partitur 1 M.

Zwölf Motetten älterer Meister als Offertorien für die Hauptfeste des Jahres in leichtem Arrangement bearbeitet und Sr. Bischöfl. Gnaden dem Hochw. Herrn Dr. Mathias Eberhard in tiefster Verehrung gewidmet von Mich. Hermesdorff, Domorganist. Präs. d. Diöc.-Cäc.-Ver. Trier. Partitur 1 Mark.

II. Vesper am hl. Frohnleichnamsfeste, Psalmen, Hymnus u. Magnificat für vierstimmigen gemischten Chor, nebst einer Motette zum hl. Segen. Partitur 1 Mark.

Missa Requiem für vierstimmigen Männerchor harmonisirt v. Mich. Hermesdorff. Part. 50 Pfg. In Partieen billiger.

Gesangschule zum systematischen Unterricht der Kirchenchöre, zugleich als Leitfaden für den Gesangunterricht an allen höhern Lehranstalten zu gebrauchen. Nach eigenen, langjährigen Beobachtungen und Erfahrungen verfasst und herausgegeben von Mich. Hermesdorff, Dom-Organist und Musikdirector. 1 Mark.

Neben den sehr fasslich gegebenen Erklärungen über Ton, Notation, Tact, Rhythmus, Tempo, Intervallenlehre, enthält vorstehende Gesangschule ein reiches, wohlgeordnetes Material von blossen Treffübungen, sowie rhythmisch-melodischen Stimm-, Treff- und Vortragsübungen, welche sehr bald den Schüler zu einer Stufe technischer Vollendung führen und ihn befähigen, in jedem Chore seine Stelle vollständig auszufüllen.

CAECILIA,

Organ für katholische Kirchenmusik

herausgegeben

von

Mich. Hermesdorff.

Nebst einer autographischen Beilage.

XV. Jahrgang.

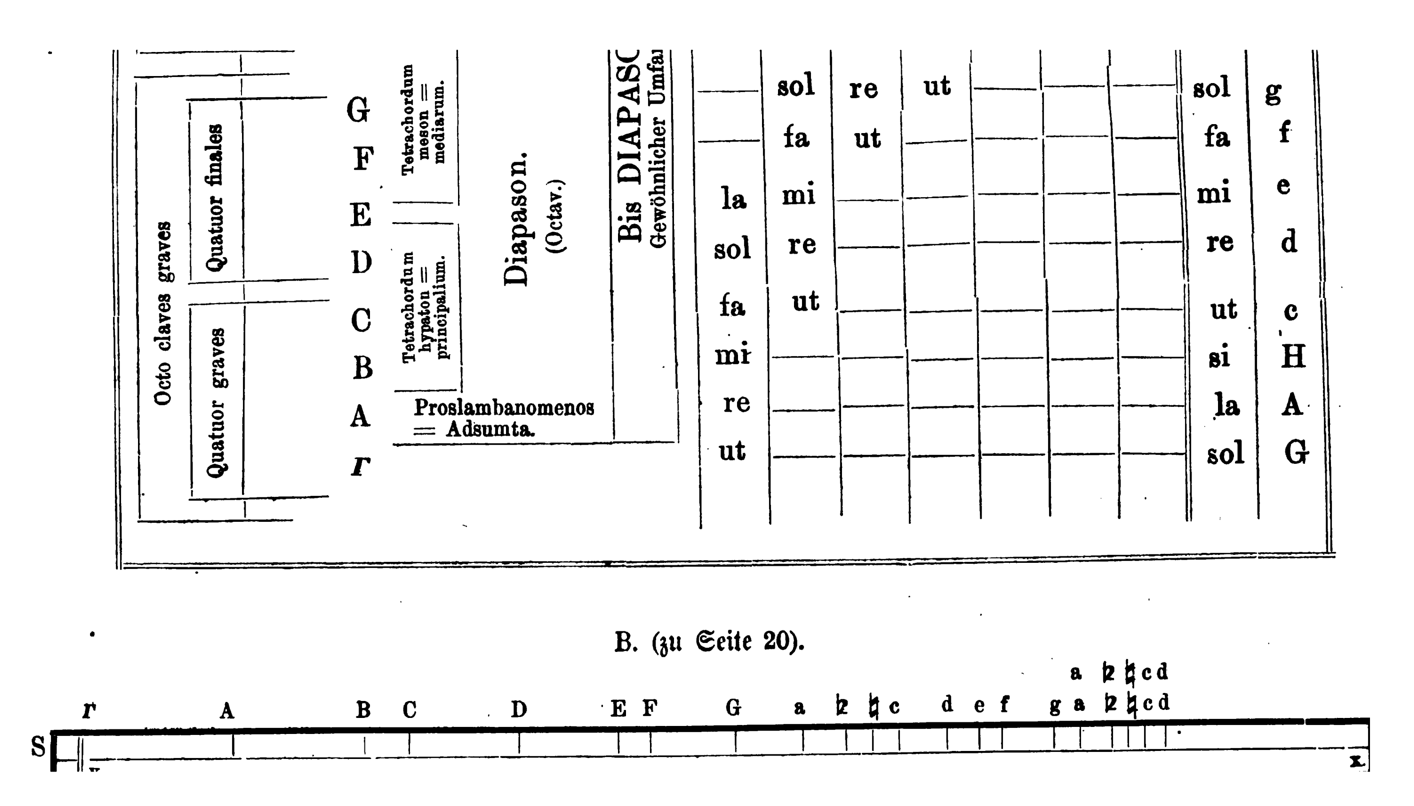
Diese Zeitschrift, welche zugleich Organ des Choral-Vereins ist, erscheint monatlich im Umfange eines Bogens nebst einer autographischen Beilage, enthaltend Original-Compositionen und höchst interessante und werthvolle Facsimile's alter Choral-Handschriften des X.—XV. Jahrhunderts. Sie ist durch alle Buchhandlungen, Postämter und direct vom Herausgeber zu beziehen zum jährlichen Abonnementspreise von 4 Mark. Der äusserst gediegene, lehrreiche und höchst interessante Inhalt verleiht dieser Zeitschrift einen bleibenden Werth. Den Mitgliedern des Choral-Vereins wird dieselbe nebst einer weitern autographischen Beilage, welche die speciellern Forschungs-Resultate alter Choral-Handschriften bringt, gratis für den jährlichen Mitglieds-Beitrag von 6 Mark zugesendet. Anmeldungen zum Choral-Vereine sind bei dem Herausgeber der Cäcilia, Dom-Musik-Director M. Hermesdorff Trier (Banthusstr. 148) direct anzubringen. Im Buchhandel können die für die Mitglieder des Choral-Vereines bestimmten Beilagen nebst der Cäcilia zu 8 Mark pro Jahrgang bezogen werden.



Tafel 1.

A. (zu Seite 17.)

Guido	Hucbald	Griechen u. Römer			1tes	2tes	3tes	4tes	5tes	6tes	7tes	Choral.	Figural.
Quinque claves superacutae.		ee									la		$\bar{\bar{e}}$
		dd								la	sol		$\bar{\bar{d}}$
		cc								sol	fa		$\bar{\bar{c}}$
		♭♭♮♮								fa(♭♭)	mi♮♮		$\bar{h}$ ♭
	Quatuor excellentes	aa		Diapason. (Octav.)					la	mi	re	la	$\bar{a}$
Septem claves acutae.		g	Tetrachordum hyperbolaeon -excellentium.						sol	re	ut	sol	$\bar{g}$
		f							fa	ut		fa	$\bar{f}$
		e						la	mi			mi	$\bar{e}$
	Quatuor superiores	d	Tetrachordum diezeugmenon -divisarum				la	sol	re			re	$\bar{d}$
		c	Tetrachordum synemmeon -conjunctarum				sol	fa	ut			ut	$\bar{c}$
		b♮					fa(♭)	mi(♮)				si(sa)	h(b)
		a		…ON = Doppeloctav …ng des Choralgesanges. —		la	mi	re				la	a


Octo claves graves
Quatuor finales
Quatuor graves
G
F
E
D
C
B
A
Γ
Tetrachordum meson = mediarum.
Tetrachordum hypaton = principalium.
Proslambanomenos = Adsumta.
Diapason.
(Octav.)
Bis DIAPASO
Gewöhnlicher Umfa
la sol fa mi re ut
sol fa mi re ut
re ut
ut
sol fa mi re ut si la sol
g f e d c H A G
B. (zu Seite 20).
Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g a b ♮ c d
a b ♮ c d
S
x

Taf. II. Autographische Beilage.

Zu Cap. V. S. 32 Anmerk. 3.

Summi regis archangele Michael.

Sancti spiritus assit nobis gratia.

Zu Cap. XIII. S. 73. Anmerk. 5.

Primum querite regnum dei.

Zu Cap. XVII. S. 106. Anmerk. 1.

C a	D e	E i	F o	G u
Sancte			lo	
han nes				
	me -	ri -	to -	rum
				tu -
			o -	rum
			co	
		pi		
as	ne			
	que -		o	
		dig		
	ne			
ca -	ne -			
	re			

Sancte Iohannes meritorum tuorum copias nequeo dig ne canere.

Zu Cap. III. S. 44 Anm. 2.

Diapente. Diatess.

d c b a G F E D C B A

Zu Cap. X. S. 63. Anm. 6: diffusa est . . propterea.
" " XI. " 67 " 3: tribus mira culis.
" " XI. " 67 " 4: tertia dies est.
" " XV. " 89 " 4: Ad te leuaui. Lux fulgebit
" " XVIII. 107 " 3: Miserere mei deus.

Zu Cap. XI. S. 67. Anmerk. 4 aus Cod. 9921.

Tercia dies est quod haec facta sunt.

Mus 284.3.5
Micrologus Guidonis de disciplina a
Loeb Music Library
BCP5276
3 2044 041 049 818

